॥ श्रीगजानन प्रसन्न ॥

नाट्याचार्य खाडिलकर

खाडिलकरांच्या सर्व नाटकांवर सर्वांगिण टीका.

लेखक

शंकर नारायण सहस्रबुद्धे (वाईकर)

' आत्मविश्वास ' ' संगीत राणी चंद्रावती ' ' खरा प्रेमसंन्यास '
' वर दक्षिणा ' ' बालमोहना ' व ' सौख्यसदन ' इत्यादि
नाटकांचा कर्ता.

ता. २३ माहे नोव्हेंबर सन १९३५
(नाट्याचार्यांचा ६३ वा जन्मदिन)

किंमत अडीच रुपये.

याच ग्रंथकर्त्याचे दुसरे ग्रंथ

आत्मविश्वास—(गद्य नाटक)–प्रख्यात इंग्रजी कादंबरीकार सर वाल्टर स्कॉट यांच्या **The Lady of the Lake** या अत्युत्कृष्ट काव्याचें बेमालूम रूपांतर. किं. १ रुपाया.

राणी चंद्रावती—(संगीत नाटक)–मराठीचे 'वाल्टर स्कॉट' कै. हरिभाऊ आपटे यांच्या रूपनगरच्या राजकन्येच्या मदतीनें रेखाटलेलें तेजस्वी आणि ओजस्वी ऐतिहासिक चित्र.

नटसम्राट मि. बी. ए. बेंजामिन प्रभृति नटनटींच्या छायाचित्रांसह किं. १ रुपया.

खरा प्रेमसंन्यास—(गद्य नाटक) कै० गडकरी यांच्या प्रेमसंन्यास नाटकाचा उत्तरार्ध. नूतन महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील नटांच्या छायाचित्रांसह. किं. १ रुपाया.

वरदक्षिणा—(गद्यपद्यात्मक नाटक)–हुंड्याच्या भांडणांत वधूवर पक्षाचें वास्तविक स्थान प्रतीत करणारें समाजचित्र. (छापत आहे.)

बालमोहना—(गद्य नाटक)–श्री. खाडिलकर यांच्या कांचनगडची मोहना या नाटकाच्या पूर्वार्धातील अभूतपूर्व चित्र. (लौकरच तयार होईल.)

सौख्यसदन—(गद्यपद्यात्मक नाटक)–पूर्वपश्चिम टोकावरलि सुखासनाचें परिणामदर्शक चित्र. (लौकरच प्रसिद्ध होईल).

याच ग्रंथकाराचा दुसऱ्या एका सुप्रसिद्ध नाटककाराच्या सर्व नाटकांवर सर्वांगिण टीकाग्रंथ (लौकरच तयार होईल).

मुद्रकः—दातार ब्रदर्स प्रिंटिंग प्रेस, पुणें नं. ४
प्रकाशकः—न. का. घारपुरे, वि. न. दातार, चिटणीस सोशल क्लब
नाट्यसंशोधन मंडळ, ३१२ सदाशिव पेठ, पुणें.

लेखकाचा अभ्यास.

म्हणजे नाट्यविषयक अभ्यास जो प्रथम सुरूं झाला तो गणपती–सरस्वतीचीं नाटकें पाहण्यापासून. लहानपणापासून नाटकें पाहण्याची त्याला अगदीं स्वाभाविक आवड! पेटी तबल्याच्या सुरेल साथींतील कथाकीर्तनाला तो बसला तरी झोंपेचा अंमल त्याच्या नेत्रांवर अगदीं दिवसांढवळ्यासुद्धां चढावयाचा! पण नाटक म्हटलें म्हणजे मग–तें आधुनिक चालीचें गद्य–पद्या–त्मक असो किंवा राळेच्या ज्वालांतील राक्षसांच्या धागडधिंग्याचें जुन्या धाटाथाटाचें असो–तें पाहताना डोळ्यावर भर मध्यरात्रींसुद्धां जी तरावट असावयाची ती काहीं औरच! आणि ही आवड त्याला त्याच्या "**ताईनें**" म्हणजे आईनें लावली. त्याच्या बालपणींच्या अगदीं गाढ झोंपेंतून सुद्धां उठवून तिनें वाईस श्रीकृष्णोत्सवमंदिरात नाटकें पहावयाला त्याला धाडावयाचा!

विद्यार्थीदशेंतही हीच वृत्ति वृद्धिंगत झाली! कारण त्याला त्यावेळीं सहाध्यायी लाभले ते **श्री. बाळासाहेब साठे, वाई**, यांच्यासारखे हौशी आणि रसिक वृत्तीचे आणि तेही पुण्यासारख्या चोखंदळ गांवीं; त्यांतही त्यावेळीं त्याना नाटकें पहावयाला मिळालीं ती कै० जोगळेकर व श्री. बालगंधर्व यांच्या वेळच्या भर बहरांतील **किर्लोस्कर संगीत मंडळीचीं** आणि कै० भागवत, श्री. टिपणीस, कारखानीस इत्यादि नटांच्या पहिल्या अमदानींतील **महाराष्ट्र नाटक मंडळीचीं**. त्यावेळीं अभ्यासाऐवजीं दोघांनीं मिळून नाटकांतील भाषणें व पदें म्हणतां म्हणतां सबंध नाटकाची तालीमच व्हावयाची आणि त्यावर चर्चा–या वेळच्या मानानें ती आंबटशोकी चर्चाच–करता करता कित्येक वेळां रात्रही संपत येऊन त्यामुळें वडिलधाऱ्या माणसांकडून त्याना कानपिचक्याही मिळावयाच्या! विश्वविद्यालयाच्या परीक्षेसाठीं अभ्यास करीत असतांना नाटकांची पुस्तकें त्याच्या उशाशीं आणि अभ्यासाच्या पुस्तकापेक्षा त्याच पुस्तकाचीं पारायणें विशेष! त्याच सुमारास म्हणजे सन १९११ सालीं **लेखनाची हौस** म्हणून लिहिलेल्या गोष्टी –हल्लींच्या भाषेंत लघुकथा–आणि नाट्यविषयक स्फुट लेख याना चित्रमय जगत्, करमणूक रंगभूमि यांतून प्रसिद्धिकरणाची संधि मिळाली! अर्थात साखर घातलेल्या दुधाच्या वाढत्या गोडीप्रमाणें त्या हौसेला उत्तेजनाची जोड मिळाली. पण अखेर नाद असा लागला तो नाट्यविषयाचा आणि त्यांतही

मन विशेष रमूं लागलें तें खाडिलकरांच्या नाटकांत! मात्र त्याचा परिणाम असा झाला कीं स्वतः नाटयलेखन करण्याबाबत अंतःकरणांत ऊर्मि आणि त्याबरोबरच विश्वास उत्पन्न होऊन त्याप्रमाणें त्याच्या हातून चार दोन नाटकेंही लिहिलीं गेलीं आणि तीं नाटकें लिहित असताना नाट्यलेखनविषयक कलेच्या दृष्टीनें ज्या ग्रंथांची त्याला विशेष मदत झाली ती खाडिलकरांच्या नाटकांची; सबब त्याच्या नाटयलेखनाच्या वेळीं 'अभ्यासू' या नात्यानें त्यांच्या नाटकासंबंधीं मनावर जे ठसे उमटले ते गौरवपूर्ण शब्दांत ग्रथित करून तो ते प्रसिद्ध करीत आहे. विश्वास आहे कीं खाडिलकरी नाट्यसांप्रदायाच्या भावी नाट्यलेखकांना यशस्वी होण्यास त्यांचा चांगलाच उपयोग होईल.

अभ्यासकाच्या दृष्टीनें येथपर्यंत सर्व ठीक झालें. पण सध्याच्या विद्वान दुनियेंत बिनपदवीवाल्या लेखकाच्या असल्या टीकात्मक ग्रंथाचा कितपत निभाव लागेल याची त्याला शंका वाटत होती. सबब त्याचे पूर्वपरिचित स्नेही श्री. मोरोपंत गोखले, हरिभाऊ दामले आणि दादासाहेब परचुरे यांच्याशीं त्यांच्या बंधुवर्गासमेत थोडीबहुत चर्चा केली आणि लेखकाचे अनुभवी नटमित्र श्री. विष्णु गणेश देशपांडे. (वाईकर) प्रख्यात 'उमाजी नाईक' कर्ते, यांच्याही चिकित्सक बुद्धीचा कस या ग्रंथाला लावून पाहिला व त्यांच्या कसाला तो उतरलाही; पण तेवढ्यानें त्याचें मन निःशंक होईना. अशा साशंक मनःस्थितींत काहीं परिचित अपरिचित अशा प्रमुख अधिकारी साहित्यिकांच्या नजरेखालीं ग्रंथाचा जवळ जवळ तीनशें पानाचा मजकूर म्हणजे बहुतेक भाग घातला आणि त्याला त्याच्याकडून कल्पनेबाहेर उत्तेजन मिळाल्यामुळेंच नाट्यवाङ्मयदृष्ट्या प्रस्तुतच्या सर्वसाधारण विचित्र अभिरुचीच्या प्रतिकूल काळींही रंगदेवतेच्या कामदी पडद्यापुढें उभे राहण्याचा त्याला धीर आला.

सुविचाराच्या किंवा अविचाराच्या दृष्टीनें म्हटलें तरीही येथपर्यंत मजल मारणें लेखकाला फारसें अवघड वाटलें नाहीं; परंतु तत्पूर्वी प्रत्यक्ष व्यवहारांच्या आखाड्यांत उतरतांना मात्र त्याचा जीव कच खाऊं लागला; पण त्यावेळीं त्याचा भगिनीसुत चि. दामोदर नारायण-अण्णा-रानडे, P. W. I. भाटापारा (बंगाल-नागपूर रेलवे) यानें पुढें येऊन त्याच्या 'शंकरमामा' ला आपला धिराव्याचा हात दिला आणि वऱ्हाडच्या नोंदणी-

खात्यातील लेखकाचे एक वेळचे सहकारी श्री. अण्णासाहेब पोंक्षे, बाळाभाऊ रिसोडकर, माणिकराव व भगवंतराव देशपांडे, घुमे, मोहनीराज त्रिंबक कुळकर्णी प्रभृति मित्रमंडळींनीं याबाबत त्याची पाठराख केली आणि म्हणूनच देवी सरस्वतीच्या इतक्या सन्निध जाऊन "नाट्याचार्य खाडिलकर" रूपी पुष्पानें तिचें भक्तिभावानें पूजन करण्याचें भाग्य त्याला लाभलें; तसेंच सोशलक्लब नाट्य संशोधक मंडळासारख्या महाराष्ट्रांतील एकमेवाद्वितीयम् अशा आचार्यपदाधिष्ठित अधिकारी नाट्यसंस्थेनें पुढें येऊन त्याच्या पूर्व संकल्पानुसार त्याचें पौरोहित्य स्वीकारून हें सरस्वतीपूजन यथासांग यथाविधि त्याच्या हातून करविल्यामुळें तर तो कृतकृत्य झाला आहे. या सरस्वतीपूजनाची बाह्य सजावट करण्यासाठीं लेखकाइतक्याच प्रसन्न हृदयाच्या आणि उत्फुल्ल मनाच्या सुहृदाची फार जरूर भासत होती ती श्री. वासुदेव गोविंद गोखले दातार प्रिंटिंग प्रेसचे व्यवस्थापक आणि चित्रकलाचतुर श्री. बाळकृष्ण मार्तंड राजे या मित्रद्वयांनीं आपलेपणानें पुढें येऊन भागविली. या सर्व वस्तुस्थितीचा साभार उल्लेख करून अशा रीतीनें सिद्ध झालेला हा लेखकाचा अभ्यास प्रसिद्ध होऊन तो हातां निराळा करतांना लेखकाच्या मातोश्रीप्रभृति सर्व हितचिंतकांच्या मूर्ति त्याच्या अंतःचक्षूपुढें उभ्या राहून त्यांच्या विषयींच्या कृतज्ञतेच्या अश्रूंनीं लेखकाचे नेत्र ओथंबून येत आहेत आणि त्यामुळें त्याची लेखणीही थबकत आहे.

एतदर्थ तिचा जास्त पाठपुरावा न करता तिनेंच त्याची पाठराख करावी असें इच्छिणारा—

कार्तिक वद्य ८ सोमवार
शके १८५७
(नाट्याचार्य जन्मदिन)

अभ्यासी लेखक.

प्रकाशकाचे दोन शब्द.

‘ खरा प्रेमसंन्यास ’ व ‘ राणी चंद्रावती ’ या यशस्वी नाटकाचे कर्ते श्रीयुत शं. ना. सहस्रबुद्धे (वाईकर) यांचा व सोशल क्लब नाटयसंशोधन मंडळ या संस्थेचा आज जवळ जवळ पाचसहा वर्षांचा अत्यंत जिव्हाळ्याचा स्नेह संबंध आहे. त्याचप्रमाणें चरित्रनायक नाटयाचार्य कृ.प्र.खाडिलकर यांचा व संस्थेचा सुरवातीपासूनचा म्हणजे तीन तपांचा संबंध आहे. व्यवसायी नाटक-मंडळ्याप्रमाणें सोशल क्लबनें केलेले ‘ कांचनगडची मोहना ’ ‘ सत्वपरीक्षा ’ ‘ कीचक वध ’ वगैरे श्री. खाडिलकरांच्या नाटकांचे प्रयोग अत्यंत लोकप्रिय होतात हें सर्वत्र महशूर आहे.

सोशल क्लब–नाटय संशोधन मंडळाचें कार्य आता व्यापक झाले असून नाटयप्रयोगाबरोबरच नाटयसंशोधनाचें कार्य संस्थेनें हातीं घेतलें आहे. तेव्हां प्रथम वाङ्मयप्रकाशनाचे वेळीं नाटयाचार्य खाडिलकरावर लिहिलेला टीकाग्रंथ प्रकाशित होणें हा केवळ योगायोगच म्हणता येणार नाहीं. सोशल क्लबनें नाटयप्रयोगाची सुरुवात विशेष नेटाने सुरू केली ती श्री. खाडिल करांच्या कांचनगडच्या मोहनेपासून, त्याचप्रमाणें नाटयवाङ्मयसेवाही श्री. खाडिलकराच्या नाटयवाङ्मयापासून सुरुवात होणें हेंच रास्त होतें. नाटयाचार्य खाडिलकर यांच्या समग्र नाटकांवर एक टीकाग्रंथ लिहिण्याचा आपला उद्देश श्री. सहस्रबुद्धे यानीं मागेंच बोलून दाखविला होता व तो ग्रंथ ‘ मंडळा ’ मार्फत प्रकाशित करण्याचा आपला मानसही मंडळानें त्याचवेळीं प्रसिद्ध केला होता. दोन तीन वर्षांपूर्वी मुक्रर केलेल्या या योजनेस आज मूर्त स्वरूप येत आहे हें लिहिण्यास मंडळास आनंद होत आहे व तें काम श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यानीं तडीस नेल्याबद्दल ‘ मंडळ’ त्याचे अत्यंत आभारी आहे.

नाटयाचार्य खाडिलकर यांची नाटयसेवा अखिल महाराष्ट्रास महशूर आहेच व त्यांच्या कृतीवरचाच हा टीकाग्रंथ कसा काय झाला आहे, हें सोबत असलेल्या निरनिराळ्या विद्वान् साहित्यकांच्या अभिप्रायवर्षावावरून सहज कळण्यासारखें आहे. त्याबद्दल मंडळानें आपले निराळें मत देण्याचें कांहीं कारण दिसत नाहीं. विश्वविद्यालयीन शिक्षणांत मराठी ऐच्छिक विषय घेणाऱ्या

विद्यार्थ्यांना व नाटकांच्या अभ्यासूंना हा ग्रंथ उपयोगी पडेल यांत तिळप्राय संदेह नाहीं. तेव्हां अशा प्रकारचा हा टीकाग्रंथ लिहिल्याबद्दल श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यांचें अभिनंदन करून व नाट्यप्रेमी रसिक जनांना हा ग्रंथ अत्यंत आवडेल असा विश्वास प्रगट करून हे प्रकाशकाचे दोन शब्द संपवितों.

पुणें कार्तिक वद्य ८ शके १८५७
ता. १८ माहे नोव्हेंबर सन १९३५

नरहर काशिनाथ घारपुरे
विश्वनाथ नरहर दातार
चिटणीस
मोशलक्लब—नाट्यसंशोधन मंडळ

श्री. प्रभाकर हरी-नानासाहेब खाडिलकर मुंबई
यांच्या टिप्पणीवरून
पुढील जुनी वृत्तांत माहिती दिली आहे.

नाट्याचार्य खाडिलकर यांचा अद्यावत् मुख्य वृत्तान्त.

कोंकणप्रांतीं रत्नागिरी जिल्ह्यामध्यें देवगड तालुक्यात जवळ मरीगें गांवा-बाहेर स्वतंत्रवाडी " गिरावळ " हें मुख्य ठिकाण आहे. तेथें खाडिलकरांचीं ६ कुटुंबें आहेत. खाडिलकरांचे वडील १७।१८ वर्षांचे असतांना चरितार्थासाठीं सांगली-हरीपूर येथें खाडिलकर मोकाशी याचेकडे आले व त्यांचे कारकून म्हणून उगारखुर्द, संस्थान सागली येथें सन १८४० चे सुमारास येऊन राहिले. त्यानंतर सन १८६० ते १८७२ मध्यें नवी मोजणी झाली त्या वेळीं खेड्यातील दप्तरें नवीन पद्धतीनें तयार करून लावून दिल्याबद्दल त्यांना साधारणतः रु. ५०० चे वर उत्पन्न झाले व त्यावर उगार गांवांत सावकारी करून जवळ जवळ अर्धा गाव जमीन खरेदी केली. त्याच सुमारास त्याना सागली संस्थानमध्यें हुद्द्याची नोकरी लागून पुढें सरकारच्या ' त्रिवर्ग कारभारी ' वर्गांत ते मोडूं लागले. त्या वेळीं त्याना शंभर रुपये पगार होता, त्यानंतर ते वारले. त्या वेळीं उगार येथील शेतीचा शेतसारा थकल्यामुळें शेतसाऱ्यात शेती गेली व श्री. कृ. प्र. खाडिलकराच्या जन्माचे वेळीं त्याच्या घराण्याची स्थिति खालावलेलीच होती. खाडिलकराच्या कुटुंबाला पुष्कळशी मदत सागलीचे श्रीयुत तात्यासाहेब गद्रे वकील याचीच होती.

तारीख, महिना किंवा सन.	वृत्तांत.
कार्तिक वद्य ८ शके १८५७. ता. २३ ११-१८७२.	वडिलाच्या मृत्यूनंतर चार महिन्यांनीं सागली येथें -**जन्म.**
१८७३ ते १८८९	सागलीस बालपण व विद्यार्जन. इंग्रजी ५ व्या वर्गांत असताना [वय १५] एक कादंबरी व इंग्रजी ६ व्या वर्गांत असताना [वय १६] एक नाटक लिहिण्याचा प्रयत्न.
१८८९	**मॅट्रिक परीक्षा पास.** श्री. गणपतराव लागू, राहणार कोल्हापूर याचे मुलीशीं **लग्न**. सासरचें नांव **गौरीबाई.**

तारीख, महिना किंवा सन.	वृत्तांत.
जानेवारी १८९०	पुण्यास फर्ग्युसन कॉलेजमध्यें प्रवेश.
जानेवारी १८९१	पुण्यास डेक्कन कॉलेजमध्यें प्रवेश.
१८९२	" तत्त्वज्ञान " विषय घेऊन बी. ए. परीक्षा उत्तीर्ण होऊन सांगली हायस्कूलमध्यें शिक्षकाची नोकरी धरली.
१८९३	पहिली मुलगी गंगूचा जन्म.
१८९३	' **सवाई माधवराव यांचा मृत्यू** ' या नाटकाचें पहिलें लेखन.
१८९४	सांगली हायस्कूलमधील त्यांचे एक वेळचे शिक्षक व त्या वेळचे सहकारी **श्री. कोल्हटकर** यांना मागें टाकून रा. खाडिलकरांना बढती देऊन त्या जागेवर कायम करण्याचें घाटत असल्यामुळें सांगली हायस्कूलमधील मास्तरची नोकरी सोडली. या अवधींत पोहणें व कुस्ती यांचा विशेष व्यासंग केला.
१८९५	मुंबईस एल्एल्. बी. चा अभ्यास. **श्री. न. चिं. केळकर** व श्री. **श्री. कृ. कोल्हटकर** यांचा प्रथम--परिचय. **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** या नाटकाचें **श्री. कोल्हटकर** यांचेजवळ वाचन व त्यानंतर त्याची **विविधज्ञानविस्तार** मासिकांत प्रसिद्धि.
ऑगष्ट १८९६	विविधज्ञानविस्तारमध्यें प्रसिद्ध झालेल्या **ब्राह्मण व त्यांची विद्या** या ग्रंथावरील त्यांच्या टीकात्मक निबंधामुळें खाडिलकरांच्या लेखनकलेची **लो. टिळकांना** झालेली जाणीव व त्यानंतर **कै. नारायण बापूजी कानिटकर** पुणें यांचेमार्फत **लो. टिळकांशीं प्रथम परिचय** व **केसरीशीं पहिला संबंध.**
सप्टेंबर १८९६	ता. १ व ८ सप्टेंबर केसरींत " **राष्ट्रीय महोत्सव** " हा पहिला अग्रलेख.

तारीख, महिना किंवा सन.	वृत्तांत.
१७ नोव्हेंबर १८९६	दुष्काळनिवारण -- प्रयत्नासाठीं सोलापूर व विजापूर जिल्ह्यांत प्रवासानिमित्त प्रयाण. विजापूरचा मोडकळीस आलेला किल्ला बघून **कांचनगडच्या मोहनेची** कल्पना
जानेवारी ते एप्रिल १८९७	प्लेग सुरू झाल्यामुळें सांगलीस वास्तव्य व तेथे रा. वाकणकर जोशी यांचे घरीं कांचनगडची मोहना नाटकाचें ७-८ दिवसांत लेखन
मे १८९७	लोकमान्यांच्या निरोपावरून **केसरींत** दाखल.
८ सप्टेंबर १८९८	कांचनगडची मोहना छापून प्रसिद्ध.
२४ डिसेंबर १८९८	**सोशल क्लब** पुणे यांचा नगर मुक्कामीं आनंदनिधान नाटकगृहांत कांचनगडच्या मोहनेचा पहिला प्रयोग
१८९९	लोकमान्य टिळकांचे वरील राजद्रोहाचा खटला.
१९००	2nd L.L.B.चा अभ्यास व बोअर युद्धावरील लेखनव्यवसायामुळे पुढें तो अभ्यास कायमचा बंद.
१९०१	'गनिमी काव्याचे युद्ध' लेखमाला.
२४।१२।१९०१	**शाहुनगरवासी नाटक मंडळीचा** कांचनगडच्या मोहनेचा प्रथम प्रयोग पुणें.
१९०२	कौलाच्या कारखान्यासाठीं म्हणून नेपाळकडे गमन.
१९०३	दुसरी मुलगी शांता इचा जन्म.
१० सप्टेंबर १९०४	कांचनगडच्या मोहनेच्या प्रथम प्रयोगानें (विजयानंद नाटकगृह पुणे) **महाराष्ट्र नाटक मंडळीची सुरवात**
जानेवारी ते जुलै १९०५	आजारीपणामुळें नेपाळातून परत सांगलीस आगमन व मुक्काम.
आगष्ट १९०५	**केसरीशीं पुन्हां संबंध, व पुण्यास सदाशिव पेठेंत श्री भाऊसाहेब गोखले यांचे घरी प्रथम बिऱ्हाड करून वास्तव्य (येथें ते १९११ पर्यंत होते).**

तारीख, महिना किंवा सन.	वृत्तांत.
१७ फेब्रुवारी १९०६	'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' नाटकाचा महाराष्ट्र नाटक मंडळीकडून इंदूर येथें बारोडे नाटकगृहांत पहिला प्रयोग.
१९०६	थोरला मुलगा यशवंत याचा जन्म.
२३ फेब्रुवारी १९०७	कीचकवध नाटकाचा विजयानंद थिएटर पुणें येथें म. ना. मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
१५ मे १९०६	बायकांचें बंड नाटकाचा विजयानंद थिएटर पुणें येथें म. ना मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
मे १९०७	तिसऱ्या नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष.
जुलै १९०८	लो. टिळकावरील राजद्रोहाचा खटला व सहा वर्षें काळे पाण्याची शिक्षा झाल्यामुळें केसरीचें संपादकत्व घेतलें दुसरा मुलगा विनायक याचा जन्म.
आक्टोबर १९०८	' मराठ्या ' चे संपादक.
१८ सप्टेंबर १९०९	' भाऊबंदकी ' चा सोलापूर येथें मेकानकी थिएटरात म. ना. मंडळीकडून पहिला प्रयोग. टिळकांच्या मृत्युपत्राप्रमाणें केसरी–मराठा ' संस्थेचे ट्रस्टी.
१० जानेवारी १९१०	' केसरीचें संपादकत्व सोडलें.
फेब्रुवारी १९१०	' कीचकवध ' नाटकाला सरकारकडून बंदी व जप्ती
२४ डिसेंबर १९१०	प्रेमध्वज नाटकाचा पुणें येथें किर्लोस्कर नाटकगृहांत म. ना. नाटकमंडळीकडून प्रथम प्रयोग
१२ मार्च १९११	मानापमान नाटकाचा किर्लोस्कर संगीत मंडळीकडून मुंबई रिपन थिएटरमध्यें प्रथम प्रयोग
३१ मे १९१३	विद्याहरण नाटकाचा किर्लोस्कर संगीतमंडळीकडून पुणें किर्लोस्कर नाटकगृहांत प्रथम प्रयोग.
१९१३	बाल्कन युद्धावरील लेखमाला
आगष्ट १९१४	लोकमान्य टिळकांची सुटका

तारीख, महिना किंवा सन.	वृत्तांत.
२० सप्टेंबर १९१४	**सत्वपरीक्षा** नाटकाचा नागपूर तुळशीराम नाटकगृहांत म. ना नाटकमंडळीकडून प्रथम प्रयोग
१९१४	चित्रमय जगतमध्यें महायुद्धावरील लेखमाला लिहिण्यास सुरवात
१९१५	आईचा मृत्यु व थोरल्या मुलाची यशवंताची मुंज
१० डिसेंबर १९१६	**स्वयंवर** नाटकाचा मुंबई एल्फिस्टन थिएटरमध्ये गंधर्व नाटक मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
१९१७	दुसऱ्या मुलीचें शांताचें लग्न
४ जून १९१७	पुण्यास **नाट्य संमेलनाचे अध्यक्ष**
मार्च १९१८	लो. टिळक व केळकर विलायतेस गेल्यामुळें केसरीचें संपादकत्व घेतलें
जून १९२०	द्रौपदी नाटक लिहिण्यासाठीं ४ महिन्याची रजा घेतली व केसरीचे संपादकत्व सोडले.
१५ जुलै १९२०	वडील बंधू हरीपंत याचा मृत्यु.
जुलै १९२०	डेमॉक्रॅटिक पक्षातर्फे मुंबई कौंसिलासाठीं उमेदवार म्हणून उभे राहिले.
सप्टेंबर १९२०	लो. टिळकाचा ता. १।८।२० रोजीं मृत्यु झाल्यानंतर सप्टेंबरमधील कलकत्ता कॉंग्रेसच्या ठरावाप्रमाणें कौंसिल उमेदवारी परत घेतली.
१२ डिसेंबर १९२०	**द्रौपदी** नाटकाचा मुंबई एल्फिस्टन थिएटरमध्यें गं. ना. मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
१९२०	**केसरीचा संबंध कायमचा सोडला**.
मार्च १९२१	**मुंबईस लोकमान्य** दैनिकाचें संपादकत्व.
मार्च १९२३	लोकमान्य पत्राचें **संपादकत्व सोडलें.**
एप्रिल १९२३	स्वतःच्या संपादकत्वाखालीं स्वतःच्या " **नवाकाळ** " दैनिक पत्राची सुरवात.

तारीख, महिना किंवा सन.	वृत्तांत.
सप्टेंबर १९२५	**आठवड्याचा ' नवाकाळ '** सुरू.
२२ एप्रिल १९२६	**मेनका** नाटकाचा मुंबई रिपन थिएटरात गंधर्व नाटक मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
१९२७	हिंदु मुसलमानाचे वादावरील लेखाबाबत नवाकाळवर खटला व ७०० रुपये दंड व पोलीस सुपरिंटेंडेंट यास १५०० पर्यंत अब्रुनुकसानीबद्दल दिले.
१९ नोव्हेंबर १९२७	सवतीमत्सर नाटकाचा मुंबई रिपन थिएटरमध्यें म. ना. मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
१९२८	वडील मुलाचें (यशवंत) लग्न.
फेब्रुवारी १९२९	राजद्रोहाचा खटला व त्यात एक वर्षाची शिक्षा व नवाकाळचें संपादकत्व मुलाच्या–यशवंत–गळयात.
१९३०	तुरुंगवासांतून सुटका. तुरुंगवासाच्या काळात **सावित्री** नाटकाचें लेखन व देवकी नाटकाची लेखनयोजना व ज्ञानेश्वरीचा अभ्यास
१९३१	**' नवाकाळ वाडी ' ची खरेदी.**
१९३२	स्वतःच्या षष्ठ्यब्दिपूर्तीच्या सार्वजनिक समारंभाबद्दल तीव्र नाखुषी व त्याप्रमाणें काटेकोर वागणूक.
६ मार्च १९३३	**सावित्री** नाटकाचा गं. ना. मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
६ मे १९३३	दत्ताची सांगलीस मंदीर बांधून स्थापना.
२५ डिसेंबर १९३३	नागपूर येथील १८ व्या साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष.
१९३३ ते १९३५	दत्तमंदिरात योगविषयक प्रवचनें व तद्दृष्ट्या उपनिषदाचा अभ्यास
१२ एप्रिल १९३५	**बायकांचें बंड संगीत स्वरूपांत** मुंबई रॉयल ऑपरा-हाऊसमध्यें सुलोचना संगीत मंडळीकडून प्रथम प्रयोग.
२३ नोव्हेंबर १९३५	**श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे** (वाईकर) यांनी त्यांच्या सर्व नाटकावर लिहिलेल्या " **नाट्याचार्य खाडिलकर** " या ग्रंथाचें **सोशलक्लब नाट्यसंशोधक मंडळातर्फे प्रकाशन.**

नाट्याचार्य व त्यांच्या कृति चिरायु होवोत !

“ नाट्याचार्य खाडिलकर ”

विषयानुक्रमणिका.

चित्रांचें सूचिपत्रक

॥ श्रीगजानन प्रसन्न ॥

नाट्याचार्य खाडिलकर

सिंहासनाचें अधिष्ठान

श्री. खाडिलकर ! - कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर !!!

गेल्या तीस चाळीस वर्षांत श्री. खाडिलकर हे निरनिराळ्या नात्यानें महाराष्ट्राच्या परिचयाचे झालेले आहेत; तथापि इतर सर्व नात्यांपेक्षां **नाटककार** म्हणूनच त्यांची जास्त प्रसिद्धी आहे; अर्थात् सध्यां त्यांच्याकडे पाहण्याचें जें योजिलें आहे तें नाटककार म्हणूनच; कारण आज कालच्या-नव्हे-गेल्या पन्नास वर्षांच्या नाट्य-सृष्टीच्या संसाराकडे जर पाहूं लागलों तर पांच पन्नास बरे वाईट नाटककार आणि त्यांच्या कमी अधिक गुणांच्या कलाकृति दृष्टीस पडतात, त्यांमध्यें तेजस्वी लेखणीचा एकही नाटककार दिसत नाहीं, किंवा जिवंत भाषा सोडली तरी इतर दृष्टीनेंही सर्वांगसुंदर असें एखादें नाटक दृष्टिगोचर होत नाहीं. मात्र पूर्वीच्या पिढींतील जरी नाहीं तरी हल्लींचे नवे नाटककार मात्र स्वतःला शेक्सपीअरच्या तोडीचेच समजतात आणि कित्येक तर शेक्सपीअरनें छत्तीस नाटकें लिहिलीं तेव्हां त्याच्या तोडीस तोड म्हणून गुणाच्या दृष्टीनें जरी नाहीं तरी संख्येच्या दृष्टीनें तरी त्याच्या पायरीला पाय लावण्याचा मनानें संकल्प करून त्यासाठीं जिवाची आणि लेखणीची आटाआट कर-तांना दिसून येतात; खाडिलकरानीं अशा तऱ्हेचा शेक्सपीअरच्या तोडीस तोड देण्याचा जरी संकल्प केलेला नसला, तरी कॉलेजमध्यें ते विद्यार्थी म्हणून असतांना शेक्सपीअरच्या नाटका-

कडेच त्यांचें लक्ष विशेषत्वानें वेधलें गेलें हें मात्र खरें. मात्र बाकीचे नाटककार आणि खाडिलकर यांच्यांत फरक इतकाच कीं, शेक्सपीअर हा कोणी तरी पुष्कळशीं नाटकें लिहिलेला एक इंग्रजी नाटककार आहे आणि त्याची इंग्लंडमध्यें फार चहा आहे, एवढ्याच गोष्टीकडे त्यांचें लक्ष वेधलें नाहीं. खाडिलकरांनाही या गोष्टी माहीत नव्हत्या असें नाहीं; परंतु त्यांचें लक्ष शेक्सपीअरच्या नाटकांच्या संख्येकडे न वेधतां त्याच्या कांहीं विशिष्ट नाटकाकडे, इतकेंच नव्हे तर, त्या नाटकांतील कांहीं विशिष्ट गुणांकडेच वेधलें गेलें. शेक्सपीअरनें पुष्कळ नाटकें लिहिलीं ही गोष्ट खरी; परंतु त्या सर्व नाटकांत **हॅम्लेट** नाटकच सर्वश्रेष्ठ असें गणलें गेलें आहे आणि या नाटकाकडे खाडिलकरांचें लक्ष प्रथम वेधलें गेलें आणि त्या लक्ष वेधण्यांतही **एक गंमत** होती; शेक्सपीअरच्या हॅम्लेट नाटकांतील नायक हॅम्लेट आणि त्याच्याच दुसऱ्या एका **अथेल्लो** नाटकांतील खलनायक **आयागो** या निरनिराळ्या नाटकांतील दोन भूमिका एका नाटकांत आणून एक नवीन नमुनेदार नाटक लिहिणें, **ही ती गंमत होय** ! शेक्सपीअरनें पुष्कळ नाटकें लिहिलीं पण हॅम्लेटप्रमाणें मनोविकारांची बारीकसारीकसुद्धां छटा दाखविणाऱ्या नायकाची भूमिका आणि अथेल्लो नाटकांतील आयागोप्रमाणें उलट्या काळजाच्या खलभूमिकेइतकी उत्तम म्हणजे वाईट खलभूमिका दुसऱ्या कोणत्याही नाटकांत साधलेली नाहीं; अर्थात् हॅम्लेटप्रमाणें नायकाची भूमिका आणि आयागोप्रमाणें खलनायकाची भूमिका एकाच नाटकांत यशस्वितेनें गोंवून दाखविणें ही गोष्ट-महंमदी मनोराज्या–इतकी सोपी नव्हती; परंतु एवढी मोठी महत्त्वाकांक्षा आणि तीसुद्धां विद्यार्थीदशेंत असतांना अशी महत्त्वाकांक्षा धरली आणि त्याप्रमाणें ती यशस्वितेनें पार पाडली या गोष्टीचें महत्त्व नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत लहानसहान नाहीं. पुढील आयुष्यांत अलौकिक पराक्रम करून अखेर **चिरंजीव** हें पद प्राप्त करून घेणाऱ्या श्रीमारुतीरायानेंही जन्मतांक्षणींच पुढें दिसणाऱ्या सूर्यबिंबाचा ग्रास घेण्याकरितां मातेच्या अंकावरून उडी घेतली होती.

वाङ्मयाच्या इतिहासांत खाडिलकरांचें नांव कुशल आणि प्रतिभावान् नाटककार म्हणून **चिरंजीव** होऊन बसल्यास त्यांत बिलकूल नवल नाहीं. आणि त्यांत नवल कसचें? मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासांतील नाट्यशाखेंत खाडिलकरांचें नांव **एकमेवाद्वितीयम्** असे **नाट्याचार्य** म्हणूनच गणलें जाणार आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे; आणि खरोखरच त्यांची योग्यताही तशीच आहे. आज मराठी नाट्यवाङ्मयामध्यें 'नाटककार' म्हणून पुष्कळ जीव वावरत आहेत आणि ते निरनिराळ्या सांप्रदायाचे अथवा अमक्या अमक्या नाटककाराची शिष्यशाखा अथवा अस्सल बरहुकूम नक्कल म्हणून वावरत आहेत; परंतु खाडिलकरी सांप्रदायाचा म्हणून एकही नाटककार स्वतःला म्हणवून घेऊं शकत नाहीं आणि एकाही जीवाची तशी योग्यता नाहीं; अर्थात् अशा परिस्थितींत खाडिलकर हे एकमेवाद्वितीयम् असे नाट्याचार्य होऊन बसले तर त्यांत नवल असें कांहींच नाहीं; तेव्हां असल्या प्रतिभावान् आणि कुशल नाट्याचार्यांच्या नाटकामध्यें असें कोणतें अद्वितीयत्त्व आहे हें पाहण्याची उत्कंठा वाटणें अगदीं सहाजिक आहे, अर्थात् शक्य तितक्या तऱ्हेनें ती पूर्ण करणें हेंही क्रमप्राप्तच आहे आणि आमचा उद्देश झाला तरी तोच आहे.

कवी काय, नाटककार काय अथवा दुसरा कोणीही उत्तेमात्तम कारागीर काय आपलें मुख्य चित्र रेखाटण्यापूर्वी त्या चित्रासाठीं उठावदार अशी पार्श्वभूमि मनाप्रमाणें तयार करून घेऊन मगच तें चित्र रेखाटण्यास सुरवात करतो. अगदीं रोजच्या साध्या व्यवहारांतील गोष्ट-लांब उडी टाकणाऱ्या मुलाची गोष्ट. ज्या जागेवरून लांब उडी मारावयाची आहे, त्या जागेपासून बरेंच अंतर मागें जाऊन धावण्यास आरंभ केल्याखेरीज मनाप्रमाणें लांब उडी पडत नाहीं, ही शास्त्रसिद्ध गोष्ट एखाद्या लहान मुलालासुद्धां स्वाभाविकपणेंच समजते. फार लांब कशाला-एखादा लहानसा धोंडा लांब फेकावयाचा असेल तर आपला हातसुद्धां आपोआप मागें जातो. त्याप्रमाणेंच ज्या नाट्येतिहासाच्या भविष्यकाळांत खाडिलकरांचें नांव **नाट्याचार्य** म्हणून गाजलें जाणार आहे असा ध्वनी आम्हीं वर काढला आहे, त्याच्या पूर्ततेसाठीं नाट्येतिहासाच्या भूतकाळात वाचकांना नेणें जरूर आहे; त्याशिवाय आमच्या वर्तमानकालीन

नाट्याचार्यांच्या सिंहासनाची पार्श्वभूमि

तयार होणें नाहीं; सबब प्रथम आपण तिकडेच वळूं.

गेल्या पन्नास साठ वर्षांतील आपल्या मराठी रंगभूमीचा संकलित इतिहास डोळ्यांपुढें आणला म्हणजे प्रथम उत्सवप्रसंगीं होणारीं ललितें दिसूं लागतात. त्यानंतर सूत्रधारानें हातांत टाळ घेऊन सर्व संगीत आणि कांहीं गद्य भाग स्वतः म्हणून बाकीचा भाग, नाच हावभाव अथवा अभिनय वगैरे कामें हीं त्या वेळच्या नटाकडे दिलेलीं दृष्टोत्पत्तीस येतात. त्यांतच प्रथम गणपतीची मूर्ति—दोन स्थावर आणि दोन जंगम हात असणारी अशी गणपतीची मूर्ति—त्याच्यापुढें ' तुजप्रत कल्याण असो ' असा सूत्रधाराला तोंड भरून आशीर्वाद देत मोरावर बसून येणाऱ्या सरस्वतीचा नाच, पडद्यात होणारी राक्षसांची आरडाओरड आणि त्यानंतर राळेच्या ज्वालांच्या झोतांत होणारा त्यांचा प्रवेश, त्यामध्यें विदुषकाचा कोटीबाजपणा, देवदानवांचें युद्ध आणि त्या लढाईच्या हातघाईंत एखादे वेळीं कथाभागाला सोडून दानवांच्या ऐवजीं देवांचाच होणारा नाश वगैरे तऱ्हेच्या अद्‌भुत रंगभूमीचें दृश्य दिसतें! त्यानंतर विष्णुदास भावे, डोंगरे वगैरे हौशी लेखकांनीं पौराणिक कथानकांना व्यवस्थित रूप देऊन लिहिलेल्या नाटकांचा काळ दृष्टिपथांत येतो आणि त्यानंतरचा काळ म्हणजे त्या रंगभूमीला सध्याचें स्वरूप देणाऱ्या कै. **अण्णासाहेब किर्लोस्करांचा काळ** सुरू झालेला दिसतो; परंतु त्यांच्या लिखाणावरही थोडी बहुत जुन्या काळाचीच छाया पडल्याखेरीज राहिली नाहीं; तथापि ती वेळ जुन्या—नव्याच्या संधिकाळाची असल्यामुळें ती छाया विशेषत्वानें भासली नाहीं इतकेंच, उलट तिच्यांत नव्या पद्धतीचाच विशेष डौल असल्यामुळें त्या लिखाणाचें कौतुकच झालें !

त्यानंतरचा काळ म्हणजे **भाषांतराचा काळ** होय ! त्या काळांत कांहीं विद्वानांचें लक्ष इंग्रजी वाङ्मय आणि त्यांतील शेक्सपीअरचीं नाटकें इकडे गेलें आणि त्या काळांत भाषांतरवजा नाटकांनीं मोठी दंगल उडवून दिली! परंतु त्यांत शेक्सपीअरच्या विजातीय नाटकांना

मराठी पेहराव चढवितांना निरनिराळ्या लेखकांच्या अलग अलग अक्कलहुषारीमुळें पुष्कळ ठिकाणीं शेक्सपीअरचें स्वरूप विकृत झालें. कांहीं झालें तरी पाश्चिमात्य रीतीरिवाजावर लिहिलेलीं तीं नाटकें—त्यावर कितीही कलाकुशलतेनें मराठी भाषांतरकारांनीं आपला हात फिरविला, तरी त्यांमध्यें तितकीशी एकजीवपणाची जाणीव होणेंच शक्य नाहीं. तथापि हा विषय सोडून दिला तरी त्यांतल्या त्यांत समाधानाची गोष्ट इतकीच कीं त्या इंग्रजी भाषांतराबरोबर कांहीं संस्कृत वाङ्मयांतूनही भाषांतरवजा उत्तम नाटकें बाहेर पडलीं ! व त्याशिवायही ज्यांना इंग्रजी अथवा संस्कृत भाषांचें विशेष ज्ञान नव्हतें, परंतु नाट्यकलेची स्वाभाविक आवड होती, अशाही कांहीं लेखकांनीं नाट्यक्षेत्रांत आपली चमक दाखविली आणि मराठी रंगभूमीवर पौराणिक आणि ऐतिहासिक मूर्ति आधुनिक स्वरूपांत त्या काळच्या प्रसंगानुरोधानें दृश्यमान होऊं लागल्या. येथपर्यंत नाटक म्हणजे एक करमणुकीचें साधन एवढी एकच दृष्टी होती; परंतु त्यानंतर हळूं हळूं नाटकाचा 'टीकास्त्र' म्हणून उत्तम उपयोग होऊं शकेल ही दृष्टी नाट्यलेखकांना येऊन त्या धोरणानेंही कांहीं मातबर लेखण्या चालूं लागल्या व ज्या कांहीं नाबर लेखण्या होत्या त्यांनीं 'एक होता राजा, त्याला होत्या दोन राण्या; एक होती आवडती आणि एक होती नावडती' अशा रीतीची स्वतंत्र लिखाणाची टांकसाळ सुरू केली. परंतु स्वतंत्र विषयाचीं—विशेषतः स्वतंत्र कथानकाचीं नाटकें लिहिण्याचा जर कोणी विशेष प्रघात पाडला असेल तर तो कै. **श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर** यानींच होय. तथापि परकीय कथानकांना स्वकीय पेहराव देऊन गंगाजमनी नाट्यचित्रें रेखाटणाऱ्या भाषांतरकारांचे श्रम ज्याप्रमाणें फारसे कारणीं लागले नाहींत, त्याप्रमाणें संपूर्ण स्वकीय म्हणून घेतलेलीं परंतु केवळ कल्पनेच्या वाऱ्यावर लिहिलेलीं स्वतंत्र अशीं नाटकेंसुद्धां वाचकांच्या अथवा प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला तितकींशीं जाऊन भिडलीं नाहींत. **खाडिलकरांच्या नाटकांची अशी स्थिति केव्हांही झाली नाहीं;** कारण तीं पारतंत्र्यानें जखडलेलीं भाषांतरें नाहींत, अथवा 'मनःपूतं समाचरेत्' या भावनेंत रेखाटलेलीं कल्पनासाम्राज्यांतील

प्रकाशकाचे दोन शब्द.

'खरा प्रेमसंन्यास' व 'राणी चंद्रावती' या यशस्वी नाटकाचे कर्ते श्रीयुत शं. ना. सहस्रबुद्धे (वाईकर) यांचा व सोशल क्लब नाटयसंशोधन मंडळ या संस्थेचा आज जवळ जवळ पांचसहा वर्षांचा अत्यंत जिव्हाळयाचा स्नेह संबंध आहे. त्याचप्रमाणें चरित्रनायक नाटयाचार्य कृ.प्र.खाडिलकर यांचा व संस्थेचा सुरवातीपासूनचा म्हणजे तीन तपांचा संबंध आहे. व्यवसायी नाटक-मंडळ्याप्रमाणें सोशल क्लबनें केलेले 'कांचनगडची मोहना' 'सत्वपरीक्षा' 'कीचक वध' वगैरे श्री. खाडिलकरांच्या नाटकांचे प्रयोग अत्यंत लोकप्रिय होतात हें सर्वत्र महशूर आहे.

सोशल क्लब–नाटय संशोधन मंडळाचें कार्य आतां व्यापक झालें असून नाटयप्रयोगाबरोबरच नाटयसंशोधनाचें कार्य संस्थेनें हातीं घेतलें आहे. तेव्हां प्रथम वाङ्मयप्रकाशनाचे वेळीं नाटयाचार्य खाडिलकरावर लिहिलेला टीकाग्रंथ प्रकाशित होणें हा केवळ योगायोगच म्हणतां येणार नाहीं. सोशल क्लबनें नाटयप्रयोगाची सुरुवात विशेष नेटाने सुरू केली ती श्री. खाडिल-करांच्या कांचनगडच्या मोहनेपासून; त्याचप्रमाणें नाटयवाङ्मयसेवाही श्री. खाडिलकरांच्या नाटयवाङ्मयापासून सुरुवात होणें हेंच रास्त होतें. नाटयाचार्य खाडिलकर यांच्या समग्र नाटकांवर एक टीकाग्रंथ लिहिण्याचा आपला उद्देश श्री. सहस्रबुद्धे यानीं मागेंच बोलून दाखविला होता व तो ग्रंथ 'मंडळा' मार्फत प्रकाशित करण्याचा आपला मानसही मंडळानें त्याचवेळीं प्रसिद्ध केला होता. दोन तीन वर्षांपूर्वी मुक्रर केलेल्या या योजनेस आज मूर्त स्वरूप येत आहे हें लिहिण्यास मंडळास आनंद होत आहे व तें काम श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यानीं तडीस नेल्याबद्दल 'मंडळ' त्याचे अत्यंत आभारी आहे.

नाटयाचार्य खाडिलकर यांची नाटयसेवा अखिल महाराष्ट्रास महशूर आहेच व त्यांच्या कृतीवरचाच हा टीकाग्रंथ कसा काय झाला आहे, हें सोबत अस-लेल्या निरनिराळ्या विद्वान् साहित्यकांच्या अभिप्रायवर्षावावरून सहज कळ-ण्यासारखें आहे; त्याबद्दल मंडळानें आपले निराळें मत देण्याचें कांहीं कारण दिसत नाहीं. विश्वविद्यालयीन शिक्षणांत मराठी ऐच्छिक विषय घेणाऱ्या

थोडी बहुत सामान्य चर्चा

केल्यास प्रस्तुत विषयाला पुष्कळच मदत होऊन त्यांतील विधानांना सहजच मर्यादित आणि निश्चित स्वरूप प्राप्त होईल.

साधारणतः सामान्य वाचकांचे नाटकाकडे पाहण्याचे दृष्टिकोन ज्याच्या त्याच्या आवडीप्रमाणें निरनिराळे असतात. कोणी कथानकाच्या दृष्टीनें पाहतात, कोणी प्रतिपाद्य विषयाच्या दृष्टीनें पाहतात, कोणी भाषेच्या दृष्टीनें पाहतात, कोणी रचनेच्या दृष्टीनें पाहतात, कोणी प्रयोगाच्या दृष्टीनें पाहतात, कोणी मनोरंजनाच्या दृष्टीनें पाहतात, कोणी मनोरंजनाबरोबर त्यामध्यें कांहीं तात्त्विक बोध आहे कीं नाहीं या दृष्टीनें पाहतात, अशा तऱ्हेनें नाटकाकडे पाहण्याचे अनेकांचे अनेक दृष्टिकोन असतात. आणि ज्याच्या त्याच्या दृष्टीनेंच नव्हे, तर वास्तविकपणें थोड्याबहुत कमी जास्त प्रमाणांत त्यांचें तितकें महत्त्वही आहे; तथापि या असल्या एकांगी दृष्टीनेंच नाटकाचा विचार करणारे आणि आपापल्या आवडी-नावडीप्रमाणें नाटकाची निंदा—स्तुति करणारे वाचकच जास्त.

सर्वांगीण कसोटी लावणारे नाट्यपरीक्षक फारच थोडे.

आतां नाटकांचे वाचक काय किंवा प्रेक्षक काय चार दोन तास कंटाळलेल्या मनाची करमणूक करून घेण्यासाठीं नाट्य विषयाशीं संलग्न होणारे शाळूसोबती! तेव्हां त्यांच्या दृष्टिकोनासंबंधानें विशेष गंभीरतेनें विचार करण्याचें कारण नाहीं; इतकेंच नव्हे तर नाट्यग्रंथावर टीका म्हणून अनुकूल प्रतिकूल लेख लिहिणारे वर्तमानपत्री लेखणीबहाद्दर यांच्या लिखाणाकडेही फारसें लक्ष देण्याचें कारण नाहीं. शिवाय किती झालें तरी तें वर्तमानपत्री औपचारिक लघुलेखी लिखाण! नाटकाचें त्रोटक कथानक देऊन—अमक्या अमक्या नटांचीं कामें उत्तमोत्तम होतात—हल्लींच्या काळांत अशा तऱ्हेचीं नाटकें लिहून लेखकानें नाट्य वाङ्मयांत चांगलीच भर टाकली आहे—अथवा नाट्यलेखनाचे कामीं लेखकानें प्रथम प्रयत्न या दृष्टीनें बरेचसें यश संपादन केलें

आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं वगैरे वगैरे; अथवा अशाच तऱ्हेच्या परीक्षणात्मक (!) चार ओळी खरडलेल्या दिसून यावयाच्या. नाटक हें शास्त्र—ही एक कला—आहे, या दृष्टीनें नाटकाचें यथासांग परीक्षण करणारे **अधिकारी लेखक क्वचितच दिसून येतात.** महाविद्यालयांतील अध्यापकही मराठी नाटकें शिकवितात, पण इंग्रजी नाटकाप्रमाणें टीकात्मक दृष्ट्या त्याची चर्चा फारशा बारकाईनें करीत नाहींत; कदाचित् मराठी नाटकांची योग्यता त्यांना तितकीशी वाटत नसावी किंवा ज्या आधारावर त्यांच्या चर्चेची सर्व मदार तो टीकाग्रंथांचा **पुस्तकी आधार** त्यांना कोठें मिळत तरी नसावा. फार कशाला ! प्रस्तुत काळीं नाटककार म्हणून म्हणवीत असलेले व नाट्य विषयाशीं विशेष आत्मीयतेनें लगट करणारे लेखकसुद्धां 'नाटक' या विषयाकडे कलेच्या दृष्टीनें पाहतात कीं नाहींत याचें प्रत्यंतर त्यांच्या लिखाणांत प्रत्यहीं दिसतेंच आहे. नाटक लिहावयाचें मनांत मात्र आलें पाहिजे कीं नाट्यदेवता तिच्या सर्व नाट्यगणांसह आपल्या सेवेला उभी आहे अशा भ्रांतीनें लेखकानें आपली लेखणी उचललीच म्हणून समजावें. आणि एकदां लेखणी उचलल्यावर पात्रांची आणि कथानकाची काय वाण ! कारकुनाच्या एका जागेसाठीं अर्जाचीं भेंडोळीं घेऊन बेकार लोकांची झुंडच्या झुंड जशी कचेरीच्या दाराशीं येऊन उभी राहते, त्याप्रमाणें मच्छ, कूर्म, वराह, नारसिंह वगैरे दशावतार व अखिल देवदेवता आपल्या यक्ष-किन्नर-गंधर्व—गणांसह; वसिष्ठ, वामदेव, विश्वामित्र वगैरे महान् महान् तपस्वी आपल्या शिष्यशाखेसह; रामायण—महाभारतांतील सर्व श्रेष्ठ—कनिष्ठ पात्रें आपापल्या मागच्या आणि पुढच्या सात सात पिढ्यांसह, रामदासस्वामी, तुकाराम, ज्ञानदेव, सखुबाई, मिराबाई वगैरे सर्व संत—मंहत आपापल्या भक्तमंडळीसह; रजपूत, मोंगल, मराठे वगैरे राजघराण्यांतील राजे, महाराजे, अधिराजे आपापल्या सरदारचमूसह; आधुनिक काळांतील लोकमान्य, महात्मे आपापल्या पुढ्यांतील देशभक्तांसह आणि सामाजिक नाटकासाठीं म्हणूनच मुद्दाम उभे असलेले खास उमेदवार आपापल्या सूट-बुटांसह आणि केवळ निरंकुश अशा काल्पनिक कथानकासाठीं उभे असलेले विक्रांत, भूपाल, शूरसेन, वीरसेन,

दामिनी, सौदामिनी, मालिनी, मृणालिनी, वगैरे कल्पनागम्यच कां होइना, पण निदान मनुष्यजातीशीं नामसादृश्य तरी दाखविणाऱ्या व्यक्ती आणि पुढें पुढें तर ज्योतिषशास्त्रांतील तिथी, वार, महिने, संवत्सर, राशी, नक्षत्रें; गायनशास्त्रांतील रागरागिण्या, वनस्पतिशास्त्रांतील झाडें—झुडपें, लता—वृक्ष, भूगर्भशास्त्र, नीतिशास्त्र, पाकशास्त्र, हें शास्त्र, तें शास्त्र यांतील हें हें आणि तें तें वगैरे वगैरे ज्ञात-अज्ञात पात्रांची भुतावळ नाट्यलेखकाच्या भोंवतीं जमलीच म्हणून समजावें; आणि इतकीं पात्रें हात जोडून सज्ज असल्यावर कथानकांना काय तोटा? एखादा राजपुत्र व राजकन्या किंवा कोणत्याही जातींतील नरमादींचें जोडपें नायक-नायिका म्हणून धरावयाचें व एखाद्या बागेंत, देवळांत, ओढ्यावर, टेकडीवर किंवा अशाच एखाद्या सांदीकोपऱ्याच्या आड वाटेला त्यांची सहजगत्या दृष्टादृष्ट करवून त्यांच्याकरवीं एकमेकावर मदनबाण सोडावयाचे! आतां अशा प्रेमांत बिब्बा घालणारे हरीचे लाल दुनियेंत काय कमी असतात? त्यांपैकींच एखादा धरावयाचा व त्याच्यावर तें काम सोंपवावयाचें. मग काय? नाटककाराचीच इतकी फूस असल्यावर त्या फिरस्त्या जोडप्याच्या फुटकळ प्रेमाची वाताहात करण्याला त्या समाजकंटकाला काय वेळ लागणार? पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतच त्या प्रेमी जोडप्यावर आकाशीची कुऱ्हाड रोखून त्यांच्या विरहाच्या उसाशांना सुरवात केलीच म्हणून समजावें. अशा तऱ्हेनें नायक—नायिकेची येनकेन प्रकारेण ताटातूट करून दिली अथवा त्यांच्या प्रेमामध्यें 'खो' घातला म्हणजे नाटकाची पकड-नाटककार लोक त्याला 'ग्रिप' म्हणतात—साधून वाचकांना अथवा प्रेक्षकांना कथानकाशीं डांबून टाकल्यासारखें लेखकाला वाटतें. अशा तऱ्हेनें नायक—नायिकेला प्रथमारंभींच संकटांत लोटून नाटकाला एकदां सुरवात करून दिली कीं वाऱ्याच्या लहरीप्रमाणें बिनशिडाचें जहाज जसें वाहत जातें तसें नाटकाचें कथानक मनःपूत असें कोणीकडे वाहत जाईल याचा नेम नाहीं. कदाचित् मधून मधून तें एखाद्या किनाऱ्याला थोडा वेळ लागल्यासारखें वाटेल; परंतु तेथून तें केव्हां आणि कसें किनारा सोडून वाहूं लागेल याचा मात्र नेम नाहीं. त्याच

प्रमाणें कथानकांतील मुख्य पात्रें केव्हां आणि कशीं संकटांत सांपडतील आणि त्यांतून केव्हां आणि कशीं सुटतील याचाही नेम नाहीं. बरें, या नाटककाराचें संकट नायक–नायिकांनाच काय पण वाचक-प्रेक्षकांना तरी आगामी सूचना देऊनच येईल असें नाहीं. नाटकाची लांबीरुंदी जितकी पाहिजे असें नाटककाराला वाटेल त्या बेतानें ती संकटपरंपरा वाढेल किंवा कमी होईल. तिला प्रमाणबद्धता, सूत्रासूत्र विचार किंवा शक्याशक्यता असेलच असें नाहीं. एका अंकामागून दुसरा अंक, दुसऱ्यामागून तिसरा, तिसऱ्यामागून चवथा अशा रीतीनें पांच सात अंकपर्यंत ही संकटमालिका चालावयाचीच. बरें, पहिल्या संकटाचा दुसऱ्या संकटाशीं कांहीं धागादोरा पाहिजेच असेंही नाहीं. पुष्कळशा संकटांतून भयंकर दिव्य करून नायक-नायिका सहीसलामत बाहेर पडल्यामुळें त्यांचें प्रेम दिव्य कोटींतील आहे असें दाखवावयाचें इतकेंच. बरें, गुदरल्या संकटांतून हें जोडपें कशा तऱ्हेनें सुटून जाईल याचाही नेम नाहीं. नाटककार हा आपल्या हातांतील बाहुलीं अशीं जीं नायक–नायिका अथवा नाटकांतील इतर पात्रें यानांच काय पण कित्येक वेळीं वाचक व प्रेक्षक यांनाही आपल्या इच्छेबरहुकूम, संकटांत घालूं शकतो. घालूं शकतो कशाला ? ज्या पात्रानें संकटांत पडून नाटकाला रंग चढावा अशी नाटककाराची इच्छा असते, तें पात्रच आपण होऊन—कारण नसतांनाही—केवळ नाटककाराची इच्छा म्हणूनच संकटाच्या गर्तेत उडी घेतें आणि अशा तऱ्हेनें आपण होऊन स्वतःच्या सुखावर निखारे ठेवणारें धीरोदात्त (!) पात्र निर्माण केल्याबद्दल नाटककाराला फार अभिमान वाटतो व तो अंतःचक्षूनें वाचकांच्या अथवा प्रेक्षकांच्याकडे त्या दृष्टीनें पाहूं लागतो; त्यावेळीं वाचक अथवा प्रेक्षकही त्या संकटापायीं दिङ्मूढ होऊन बसलेले असतात. त्यांना हेंच समजत नाहीं कीं अशा कोणत्या मोठ्या तत्त्वासाठीं एवढा मोठा स्वार्थत्याग करण्याची बुद्धि—दुर्बुद्धी—त्या पात्राला व्हावी ? आतां त्या संकटपरंपरेच्या दुःखांत सुख एवढेंच असतें कीं हीं संकटग्रस्त पात्रें जितक्या क्षुल्लक कारणानें संकटांत पाडलेलीं असतात तितक्याच किंबहुना त्याहीपेक्षां क्षुद्र कारणामुळें संकटमुक्तही केलीं जातात. कित्येक

वेळां मुक्ततेसाठीं वास्तविक कारणही लागतेंच असें नाहीं. केवळ संकटग्रस्त पण धीरोदात्त (!) पात्राचा प्रतिपक्षी ज्या शिलेवर उभा असतो त्या शिलेखालून एखादें लहानसें सापाचें पिलूं—कावळा बसावयाला आणि डहाळी मोडायला एक गांठ पडावी त्याप्रमाणें—दगड उचलावयाला व साप निघावयाला एक गांठ—या काकतालीय न्यायानें एखादें लहानसें सापाचें पिलूं अभावितपणें निघालें तरी तेवढें कारण पुरें होतें. धीरोदात्त नायक-नायिकांना संकटांत लोटणारा जबरदस्त प्रतिपक्षी एखाद्या सापाच्या किरडाला पाहून किंचित्काल घाबरून जातो व तेवढ्या अल्पावधींत बाजूच्या पडद्यामधून तें धीरोदात्त संकटग्रस्त पात्र आंत निघून जाऊन आपली मुक्तता करून घेतें. अशा अकल्पित-नव्हे कल्पित-तऱ्हेनें नाटकांतील खलपुरुषाचे दुष्ट हेतू फसलेले पाहून भोळे भाबडे आणि हळव्या मनाचे वाचक आणि प्रेक्षक आनंदभराचे उसासे टाकून दुःखानें भारावून गेलेलें मन हलकें करीत असतात आणि त्या गडबडींत नाटककार नाटकाच्या अंकाचा पडदा टाकून तात्पुरता मोकळा होतो. अशा तऱ्हेचे अंकामागून अंक खरडून, ज्याप्रमाणें मृत्युलेखाच्या रकान्याची जागा भरली असा छापखानदाराचा संदेश आल्याबरोबर ' ईश्वर मृताच्या आत्म्यास शांति देवो ' या भरतवाक्यानें वर्तमानपत्राचा भाडोत्री लेखक मृत्युलेख पुरा करतो, त्याप्रमाणें मनास वाटेल तेथें नाटकाचें भरतवाक्य लिहून टाकून नामधारी नाटककार आपलें नाट्यकथानक कोणत्याही जागीं पूर्ण करूं शकतो किंवा प्रसंगविशेषीं लांबवूंही शकतो.

ही नाट्यकथा लिहीत असतांना ती एखाद्या विषयाला अनुलक्षून लिहावी अशी नाटककाराची मनीषा असते व त्या मनीषेनुरूप प्रथम प्रथम कथेच्या ओघाबरोबर त्या विषयाचाही उहापोह नाटकांत मधून मधून केलेला दिसतो; इतकेंच नव्हे तर कित्येक ठिकाणीं तसा उद्देश असल्याचा उल्लेख नाटकाच्या प्रस्तावनेंतही सांपडतो. आतां हें नाट्यकलेचें भाग्यच म्हणावयाचें कीं कोणत्या तरी विषयाचा प्राण घातल्याशिवाय नाट्यकथेच्या नुसत्या सांगाड्याला चैतन्य प्राप्त होत नाहीं, ही जाणीव निदान प्रथम प्रथम तरी कां होईना, पण नाटककाराला असते ! आता

त्या विषयाचा ओघ नाट्यकथेच्या शेवटापर्यंत तितक्या जोरदार स्वरूपांत राहतोच असें नाहीं, नव्हे राहतच नाहीं. कारण एखाद्या विषयाचा तात्त्विक उहापोह निबंधाच्या स्वरूपानें करणें जितकें सोपें आहे तितकें त्याचें प्रत्यक्ष प्रत्यंतर एखाद्या लहानशा नाट्यकथेमध्यें दाखविणें सोपें नाहीं. सबब नाटकाच्या प्रथम प्रथम कथाभागांत आणलेला विषयप्रतिपादनाचा आंव पुढील कथौघांत गुप्त होऊन प्राण नसलेल्या देहाला—प्रेताला—शृंगार घालून सजविण्याप्रमाणें केवळ कथानकाच्याच पूर्ततेकडे लेखकाचे शक्तिसर्वस्व खर्च होत असतें आणि यदाकदाचित् प्रतिपाद्य विषयाची आठवण झालीच. तर नाट्यकथेच्या शेवटीं शेवटीं त्या विषयाचा ओढूनताणून संबंध आणून स्वतःची व वाचकप्रेक्षकांची वरकरणी समजूत केल्याचें समाधान मानून घेतल्याशिवाय त्यास गत्यंतर नसतें.

साधकबाधक प्रमाणानें नाटकांतील वर्ण्य विषयाची चर्चा करून तो प्रमाणबद्धतेनें सबंध कथानकांतून सारखा खेळविलेला आहे असें नाटक फा. क्वचितूच दिसून येतें. बरें, उपरीनिर्दिष्ट बोधाच्या दृष्टीनें विषयप्रतिपादनाचा संबंध सोडून दिला तरी मनोरंजनाच्या दृष्टीनें-सुद्धां कथानकांत विशेष स्वारस्य वाटत नाहीं. एखादे वेळेस कथानक इतकें क्लिष्ट असतें कीं त्या कोयाडांतून बाहेर पडतां पडतां वाचकांच्या व प्रेक्षकांच्या नाकीं नऊ येतात आणि त्यापासून करमणूक होण्याऐवजीं उलट मनाला ताणच जास्त पडतो आणि एखादे प्रसंगीं कथानकाची गुंफण साधी झाली असेल तर भाषेच्या कृत्रिमपणामुळें तरी मनाच्या उल्हासावर पाणी पडल्याखेरीज राहत नाहीं; कारण आधुनिक लेखकांची अशी समजूतच झालेली असते कीं भाषेला नागमोडी वळण देऊन त्याच त्याच शब्दांची कसरत करून दाखविल्याखेरीज भाषेवर प्रभुत्व आहे असें सिद्धच होत नाहीं. मग त्या शब्दचमत्कृतीपासून अर्थनिष्पत्ति होवो किंवा न होवो ! अशाप्रमाणें भाषेच्या बाह्यसौंदर्यामागेंच लागल्यामुळें सहजसुंदर आणि जिवंत भाषा ऐकूं येईनाशी झाली आहे. नाट्यग्रंथांतील भाषेसंबंधानेंच नव्हे तर कोणत्याही ग्रंथामध्यें कै. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांच्या निबंधमालेसारखी तेजस्वी आणि कै. देवल अथवा

हरीभाऊ आपटे यांच्या भाषेप्रमाणें सहजसुंदर भाषा अलीकडील लिखाणामध्यें दिसून येत नाहीं. नाटक हें दृश्यकाव्य आहे व त्यांतील अर्थ पात्रांच्या संभाषणाबरोबरच प्रेक्षकांना समजला पाहिजे ही जाणीव नाट्यलेखकाच्या ठिकाणीं फारशी नसतेच असें म्हटलें तरी चालेल. नाटकांतील भाषणांचा अर्थ खुद्द त्या पात्रांनासुद्धां सह-जासहजीं समजूं शकत नाहीं, मग सर्वसाधारण बुद्धीच्याच काय पण तरल बुद्धीच्या प्रेक्षकालाही एखादे वेळेस न समजला तर त्यांत नवल कसचें ? बरें, प्रयोगाचे वेळीं अशा क्लिष्ट भाषेचा अथवा कल्प-नांचा अर्थ लावण्याच्या फंदांत प्रेक्षक पडला कीं तोंपर्यंत त्या पात्राचें उर्वरित भाषण संपून जाऊन दुसऱ्या पात्राचेंही भाषण अर्धें अधिक होऊन जातें. अशा तऱ्हेच्या क्लिष्ट नाटकांत अखेरपर्यंत सहजरम्य अशी खरी गोडी ती काय वाटणार आणि अशा कसरतवजा भाषेच्या नाटकाचा इष्ट परिणाम तरी काय होणार ? नाट्यविषयक साध्या भाषेसंबंधीं ही स्थिति; मग इतर बाबींसंबंधानें विचारावयालाच नको !

आतां या नाट्यरचनेच्या आणखी दोन चार महत्त्वाच्या शाखांचा थोडासा स्वतंत्र विचार करून श्री. खाडिलकर यांच्या नाटकांतील **वैशिष्ट्याकडे** त्या दृष्टीनें पाहूं. त्या शाखा म्हणजे नाटकांतील **प्रतिपाद्य विषय, पहिला प्रवेश, कथानकाचा विकास, स्वभाव-परिपोष, विनोद, नाट्य** वगैरे होत.

आतां नाट्यरचनेच्या दृष्टीनें विचार करावयाचा म्हणजे नाट्यलेखन ही कला आहे, नाट्य हें एक शास्त्र आहे आणि शास्त्र म्हटलें म्हणजे त्याला कांहीं बंधनें आणि नियम असलेच पाहिजेत आणि तसे ते आहेतही ही गोष्ट आधुनिक नाट्यग्रंथांत फारशी दिसून येत नसली तरी ती आपल्याला अमान्य करतां येण्यासारखी नाहीं.

नाटक हा एक चित्रकलेचाच भाग आहे असें म्हटल्यास तें फारसें विसंगत दिसेल असें वाटत नाहीं. चितारयानें कागदावर रेखाटलेलें तें चित्रच; शिल्पकारानें दगडाधोंड्याचें अथवा धातूचें बनविलेलें तें चित्रच ; कवीनें, कादंबरीकारानें अथवा नाटककारानें आपल्या कल्पनातरंगानें मनःचक्षूंपुढें उठाविलेलें आणि शब्दभांडारानें

त्या विषयाचा ओघ नाट्यकथेच्या शेवटापर्यंत तितक्या जोरदार स्वरूपांत राहतोच असें नाहीं, नव्हे राहतच नाहीं. कारण एखाद्या विषयाचा तात्त्विक उहापोह निबंधाच्या स्वरूपानें करणें जितकें सोपें आहे तितकें त्याचें प्रत्यक्ष प्रत्यंतर एखाद्या लहानशा नाट्यकथेमध्यें दाखविणें सोपें नाहीं. सबब नाटकाच्या प्रथम प्रथम कथाभागांत आणलेला विषयप्रतिपादनाचा आंव पुढील कथौघांत गुप्त होऊन प्राण नसलेल्या देहाला—प्रेताला—शृंगार घालून सजविण्याप्रमाणें केवळ कथानकाच्याच पूर्ततेकडे लेखकाचे शक्तिसर्वस्व खर्च होत असतें आणि यदाकदाचित् प्रतिपाद्य विषयाची आठवण झालीच तर नाट्यकथेच्या शेवटीं शेवटीं त्या विषयाचा ओढूनताणून संबंध आणून स्वतःची व वाचकप्रेक्षकांची वरकरणी समजूत केल्याचें समाधान मानून घेतल्याशिवाय त्यास गत्यंतर नसतें.

साधकबाधक प्रमाणानें नाटकांतील वर्ण्य विषयाची चर्चा करून तो प्रमाणबद्धतेनें सबंध कथानकांतून सारखा खेळविलेला आहे असें नाटक फा. क्वचित्च दिसून येतें. बरें, उपरीनिर्दिष्ट बोधाच्या दृष्टीनें विषयप्रतिपादनाचा संबंध सोडून दिला तरी मनोरंजनाच्या दृष्टीनें-सुद्धां कथानकांत विशेष स्वारस्य वाटत नाहीं. एखादे वेळेस कथानक इतकें क्लिष्ट असतें कीं त्या कोयाडांतून बाहेर पडतां पडतां वाचकांच्या व प्रेक्षकांच्या नाकीं नऊ येतात आणि त्यापासून करमणूक होण्याऐवजीं उलट मनाला ताणच जास्त पडतो आणि एखादे प्रसंगीं कथानकाची गुंफण साधी झाली असेल तर भाषेच्या कृत्रिमपणामुळें तरी मनाच्या उल्हासावर पाणी पडल्याखेरीज राहत नाहीं; कारण आधुनिक लेखकांची अशी समजूतच झालेली असते कीं भाषेला नागमोडी वळण देऊन त्याच त्याच शब्दांची कसरत करून दाखविल्याखेरीज भाषेवर प्रभुत्व आहे असें सिद्धच होत नाहीं. मग त्या शब्दचमत्कृतीपासून अर्थनिष्पत्ति होवो किंवा न होवो ! अशाप्रमाणें भाषेच्या बाह्यसौंदर्यामागेंच लागल्यामुळें सहजसुंदर आणि जिवंत भाषा ऐकूं येईनाशी झाली आहे. नाट्यग्रंथांतील भाषेसंबंधानेंच नव्हे तर कोणत्याही ग्रंथामध्यें कै. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांच्या निबंधमालेसारखी तेजस्वी आणि कै. देवल अथवा

हरीभाऊ आपटे यांच्या भाषेप्रमाणें सहजसुंदर भाषा अलीकडील लिखाणामध्यें दिसून येत नाहीं. नाटक हें दृश्यकाव्य आहे व त्यांतील अर्थ पात्रांच्या संभाषणाबरोबरच प्रेक्षकांना समजला पाहिजे ही जाणीव नाट्यलेखकाच्या ठिकाणीं फारशी नसतेच असें म्हटलें तरी चालेल. नाटकांतील भाषणांचा अर्थ खुद्द त्या पात्रांनासुद्धां सहजासहजीं समजूं शकत नाहीं, मग सर्वसाधारण बुद्धीच्याच काय पण तरल बुद्धीच्या प्रेक्षकालाही एखादे वेळेस न समजला तर त्यांत नवल कसचें ? बरें, प्रयोगाचे वेळीं अशा क्लिष्ट भाषेचा अथवा कल्पनांचा अर्थ लावण्याच्या फंदांत प्रेक्षक पडला कीं तोंपर्यंत त्या पात्राचें उर्वरित भाषण संपून जाऊन दुसऱ्या पात्राचेंही भाषण अर्धें अधिक होऊन जातें. अशा तऱ्हेच्या क्लिष्ट नाटकांत अखेरपर्यंत सहजरम्य अशी खरी गोडी ती काय वाटणार आणि अशा कसरतवजा भाषेच्या नाटकाचा इष्ट परिणाम तरी काय होणार ? नाट्यविषयक साध्या भाषेसंबंधीं ही स्थिति; मग इतर बाबींसंबंधानें विचारावयालाच नको !

आतां या नाट्यरचनेच्या आणखी दोन चार महत्त्वाच्या शाखांचा थोडासा स्वतंत्र विचार करून श्री. खाडिलकर यांच्या नाटकांतील **वैशिष्ट्याकडे** त्या दृष्टीनें पाहूं. त्या शाखा म्हणजे नाटकांतील **प्रतिपाद्य विषय, पहिला प्रवेश, कथानकाचा विकास, स्वभावपरिपोष, विनोद, नाट्य** वगैरे होत.

आतां नाट्यरचनेच्या दृष्टीनें विचार करावयाचा म्हणजे नाट्यलेखन ही कला आहे, नाट्य हें एक शास्त्र आहे आणि शास्त्र म्हटलें म्हणजे त्याला कांहीं बंधनें आणि नियम असलेच पाहिजेत आणि तसे ते आहेतही ही गोष्ट आधुनिक नाट्यग्रंथांत फारशी दिसून येत नसली तरी ती आपल्याला अमान्य करतां येण्यासारखी नाहीं.

नाटक हा एक चित्रकलेचाच भाग आहे असें म्हटल्यास तें फारसें विसंगत दिसेल असें वाटत नाहीं. चिताऱ्यानें कागदावर रेखाटलेलें तें चित्रच; शिल्पकारानें दगडाधोंड्याचें अथवा धातूचें बनविलेलें तें चित्रच ; कवीनें, कादंबरीकारानें अथवा नाटककारानें आपल्या कल्पनातरंगानें मनःचक्षूंपुढें उठविलेलें आणि शब्दभांडारानें

नटविलेलें—मग तें कोणाला प्रत्यक्ष दिसो अथवा न दिसो—तें ही पण चित्रच! आणि **कोणतेंही चित्र म्हटलें म्हणजे तें कलेशिवाय व्यर्थ होय!**

आतां चितार्‍यानें अथवा शिल्पकारानें बनविलेलें चित्र जरी कल्पनेनें रंगविलें असलें तरी तें प्रत्यक्ष डोळ्यांपुढें दिसण्यासारखें असल्यामुळें त्यांतील गुणदोषांची चर्चा कलेच्या दृष्टीनें करून ते प्रत्यक्ष प्रमाणानें दाखवितां येतात; परंतु कवीनें काय किंवा कादंबरीकार-नाटककारानें काय आपलीं चित्रें केवळ शब्दभांडाराच्या जोरावर कल्पनासृष्टींत निर्माण करून ठेवलेलीं असल्यामुळें तीं केवळ कल्पनेनेंच जाणावीं लागतात, अर्थात् ज्याची ज्याची आणि ज्या ज्या प्रमाणांत जशी जशी कल्पना धांवेल त्या प्रमाणांत त्या चित्रांचा वास्तविकपणा डोळ्यांपुढें उभा राहील; परंतु तो कविकल्पनेप्रमाणें सर्वांच्या नजरेपुढें पूर्णत्वानें प्रत्यक्ष तर नाहींच पण अप्रत्यक्षपणेंही भासमान होणार नाहीं. एखाद्या भणंग—भिकार्‍यापुढें केवळ शाब्दिक वर्णनानें खरोखरीच्या राजवाड्यांतील अंतरमहालाचें चित्र डोळ्यांपुढें उभें करूं असें कवि म्हणेल, अथवा उपासमारीनें विव्हल झालेल्या गरिबाची मनःस्थिती एखाद्या राजाला केवळ शब्दावडंबरानें समजावून देऊं असें कादंबरीकार म्हणेल तर तें कदापि शक्य होणार नाहीं; कारण भिकार्‍याला राजवाडा दिसतो कशाला आणि राजाला उपासमारीची कल्पना येते कशाला? आणि जी गोष्ट कधींही प्रत्यक्ष अनुभविली नाहीं त्या गोष्टीची वास्तविक जाणीव केवळ वर्णनानें कशी होणार? फार कशाला? प्रत्यक्ष कवीला तरी राजवाड्याच्या वैभवाची अथवा उपासमारीच्या दुःखाची खरी कल्पना असेल कीं नाहीं याची शंकाच असते. तो तरी नुसत्या कल्पनेनेंच फार तर सर्वसाधारण मनुष्यापेक्षां कल्पनाशक्तीला जरा जास्त ताण देऊन वर्ण्यविषय चित्रित करीत असतो अथवा इतर कवींनीं केलेल्या वर्णनाची नक्कल उठवीत असतो. कांहीं महाकवी आकाशाची कढई करून तिला विजेच्या चकचकाटानें कल्हईची चमक आणून त्यांत **सूर्य—चंद्राचीं भजीं** तळून काढतांना दिसतात! कांहीं जण हरित तृणांकुरांनीं सुशोभित झालेल्या डोंगराला हिरव्या तिखटाच्या—चटणीच्या—गोळ्याची उपमा

देतात! याप्रमाणें कल्पनाशक्तीला ताण देऊन वाऱ्यावर वाहणारे कवी काय किंवा दगडाधोंड्यांत डोकें खुपसून बसणारे शिल्पकार काय कितीहि जरी निरंकुश असले तरीसुद्धां त्यांच्या चित्रांना अथवा त्यांच्या काव्यरचनेला निर्बंध हे असतातच, मग नाटककार हा अनिर्बंध कसा राहूं शकेल ? त्यांतही कादंबरीकारापेक्षां किंवा कविजनांपेक्षां **नाटककाराला स्थळकाळाचे निर्बंध जास्त**; कवी काय किंवा कादंबरीकार काय, एखाद्या स्थलाचें वर्णन करूं लागला म्हणजे पानेंच्या पानें खरडूं शकतो; एखाद्या पात्राच्या मनःस्थितीचें चित्र रेखाटण्यासाठीं लेखणी बोथट होईपर्यंत ती घाशीत बसण्याची त्यास वाव असते आणि एखादा उपदेश करण्याचा प्रसंग आल्यास मग तर लेखक जणूं **बृहस्पतीवत् अक्कल** पाघळूं लागतो; मग ज्या अवगुणावर टीकेचा भडिमार करून तो अवगुण सोडण्याबद्दल तो टाहो फोडीत असेल त्या **अवगुणाचा तो मूर्तिमंत अवतार** असला तरी हरकत नाहीं.

आतां नाटककाराच्या लेखणीला स्थलकालात्मक बंधनें विशेष आहेत असें आम्हीं वर म्हटलें खरें; पण प्रत्यक्ष अनुभवाला मात्र तसें येत नाहीं. उपदेशाचा अथवा वर्णनाचा प्रसंग आला म्हणजे नाटककारालाही आपली लेखणी सैल सोडावीशी वाटते; मग त्या पाल्हाळामुळें प्रसंगाचा रसभंग झाला तरी हरकत नाहीं आणि या अशा अतिप्रसंगामुळेंच नाटकांतील पुष्कळसे पाल्हाळिक भाग रंगभूमीवर गाळून टाकलेले दिसतात. ललितवाङ्मयामध्यें नाटककार आणि कादंबरीकार यांच्या भूमिका अगदीं स्वतंत्र आहेत ही गोष्ट फारच थोड्या नाटककारांच्या ध्यानांत आलेली आहे. कादंबरीकार आपल्या कथानकांतील बारीकसारीक प्रसंगाचेंही यथासांग वर्णन करून आपल्या ग्रंथाचीं पानें वाढवीत असतो; परंतु नाटकामध्यें असले क्षुल्लक प्रसंग घडून आल्याचे एखाद्या पात्राच्या तोंडून फक्त दिग्दर्शित करून त्या विशिष्ट स्थलसीमेंत नाटककाराला आपलें नाट्यचित्र रेखाटून दाखवावयाचें असतें. कवी, कादंबरीकार किंवा इतर निबंध-लेखक यांच्याप्रमाणें 'मनःपूतं समाचरेत्' अशी लेखणी नाटककाराला चालवितां येत नाहीं. कारण नाटक हें दृश्य काव्य असल्यामुळें रंगभूमीवर प्रत्यक्ष

दाखवितां येतील अशाच स्थलांची आणि प्रसंगांची योजना नाटककाराला करावी लागते. त्याचप्रमाणें नाट्यकथानकाच्या **कालाच्या निर्बंधाची गोष्ट**! त्या दृष्टीनें विचार करतां नाटकाचें चित्र रंगभूमीवर दाखविण्याला जितका वेळ लागतो तितक्या वेळाचाच कथानकाचा काळ ठेवणें हा **उत्तम पक्ष**! परंतु तेवढ्या कालावधींत कथानकाच्या विषयाचा परिपोष व पात्रांचें स्वभावविकसन वगैरे गोष्टी साधणें अत्यंत कठीण असल्यामुळें अशा तऱ्हेचीं म्हणजे ४।५ तासांच्या कथानकाचीं नाटकें सहसा-नव्हे अगदींच-दिसून येत नाहींत. नाट्य-प्रयोगाच्या सुरवातीच्या वेळेपासून कथानकाच्या प्रसंगाची सुरवात झालेली दाखवून प्रयोगाची आणि कथानकाची - विशेषतः कथान-काच्या कालाची-पूर्तता ही एकदम झाली पाहिजे. तथापि . इतकें जरी साधलें नाहीं तरी निदान प्रत्येक अंकाची सुरवात आणि शेवट यांमधील प्रत्यक्ष कालावधीमध्यें तरी विसंगतता दिसून येऊं नये. मग दोन अंकांमधील विश्रांतीच्या काळामध्यें कथानकांतील मध्यंतरीचा काळ समाविष्ट करून प्रयोग आणि कथानक यांच्या प्रत्यक्ष काळा-मध्यें कितीही तफावत पडली तरी हरकत नाहीं. याच दृष्टीनें **एका अंकांत एकच प्रवेश** अशा धर्तीचीं नाटकें विशेष सुसंबद्ध वाटतात. परंतु अशीं एकप्रवेशी एकअंकी नाटकें लिहून तीं यशस्वी करून दाखविणें हें काम फार दुर्घट असल्यामुळें तशीं यशस्वी नाटकें मराठी वाङ्मयांत हाताच्या बोटावर मोजण्याइतकींही दिसून येत नाहींत. नाट्यरचनेसंबंधानें दुसरी मुख्य गोष्ट म्हणजे **नाटकांतील प्रतिपाद्य विषय** होय. येथें ही गोष्ट विशेष लक्षांत ठेवली पाहिजे कीं नाट्यकथानकांत एखाद्या विषयाचा प्राण समाविष्ट केल्याखेरीज त्या कथानकाचें तेज फारसें पडत नाहीं. अर्थात् ज्या मानानें विषयाचें महत्त्व व त्याची मांडणी साधली असेल त्या मानानें कमीजास्त प्रमाणांत नाटकाविषयीं लोलुपता राहील. आतां विषय नसणारीं नाटकें लोकप्रिय होत नाहींत असें नाहीं, परंतु तीं केवळ मनोरंजनाच्याच दृष्टीनें होय. थकल्याभागल्या रुक्ष जीवाला विसा-व्याचा ओलावा आणण्यासाठीं म्हणूनच ज्यांना नाटकें पाहिजेत त्यांना केवळ कथाप्रधान नाटकें आवडूं शकतील आणि त्यांनीं विषय-

प्रधान नाटकें जरीं हातांत घेतलीं तरी त्यांतील विषयाकडे विशेष लक्ष न देतां त्यांतील गोड प्रेमालाप आपल्या जिवाची करमणूक करूं शकतात कीं नाहींत एवढेंच पाहण्याकडे त्यांची नजर राहील.

आतां नाट्यलेखन हें केवळ लोकरंजनात्मक असावें कीं लोकाशिक्षणात्मक असावें याबद्दल माजविल्या जाणाऱ्या भ्रांतिमूलक मतभेदाकडे लक्ष देण्याचें कारणच नाहीं, कारण ज्यावेळीं राष्ट्रांतील लोकांची शक्ति राष्ट्राच्या उद्धारासाठीं, स्वकीयांच्या जोपासनेसाठीं सर्व काळ खर्चली जाऊन अखेर शिणून जाते, ज्यावेळीं सर्व साधारण जनतेची बुद्धिमत्ता स्वदेशाच्या उन्नतीसाठीं झगडतां झगडतां अखेर दमूनभागून श्रांत होऊन पडते, अशा वेळीं तो शीण जाण्यासाठीं त्या श्रांत जीवांनीं विश्रांतिस्थान म्हणून केवळ मनोरंजक नाटकाची अपेक्षा केल्यास त्यांत अस्वाभाविक वाटण्याचें कारण नाहीं; परंतु अशा स्वोन्नतीसाठीं धडपडणाऱ्या जीवालाही केवळ मनोरंजक नाट्यचित्रांत खरा आनंद वाटणार नाहीं. त्या नाट्यवस्तूंतही तो कांहीं तरी उपयुक्त अशा उद्बोधक तत्त्वाचीच अपेक्षा करील व त्यांतच त्याला खरा आनंद वाटेल; तथापि अशा जीवानें केवळ मनोरंजनात्मक नाटकाची इच्छा एखादे वेळीं प्रदर्शित केल्यास ती गोष्ट क्षम्य तरी आहे; परंतु प्रकृतिस्वास्थ्यासाठीं सबंध दिवसभर चहा-चिवडा-चिरूटाची आराधना, देहदौर्बल्य लपविण्यासाठीं नीटनेटकेपणाच्या नांवाखालीं नटवी वेशभूषा आणि रंगेल जिण्यासाठीं जीवनकलहाच्या मिषाखालीं गुलामी वृत्तीची जोपासना करणाऱ्या नादान लोकांनीं ' नाटकेंसुद्धां केवळ मनोरंजकच असावींत ' असें म्हणणें म्हणजे **निर्लज्ज धाष्टर्याची कमालच** होय ! त्यांतही विशेष कींव वाटण्यासारखी गोष्ट म्हणजे ' नाटक हें संसाराचें चित्र आहे ' या भूमिकेचा आश्रय घेऊन कोणतेंही उच्च ध्येय किंवा धीरोदात्त चित्रें यांची नाटकांत अपेक्षा न करतां, ज्यांतील तात्त्विक विचारानें मनाला यत्किंचित्‌ही ताण बसणार नाहीं अशीं सामान्य चित्रें पाहणें हें त्यांचें मनरंजन व त्यांतही तीं चित्रें जितकीं जास्त हीन व कमअस्सल विचारदर्शक असतील व त्यापासून मानसिक अधःपतनाच्या घसरगुंडीचा जितका जास्त आनंद मिळण्यासारखा

असेल तितकें तें मनरंजन जास्त उत्तान होय ही त्यांची मनरंजनाची व्याख्या ! आणि म्हणूनच अत्यंत ध्येयनिष्ठ व काटेकोर करारी अशा हरिश्चंद्र-तारामतीचें चरित्र किंवा आपल्या आत्मिक बलावर यमधर्मापासून आपल्या मृत पतीला जिवंत स्वरूपांत परत मिळविणाऱ्या सावित्रीचें अत्युच्च कोटींतील चित्र, अविश्वसनीय अतएव अननुकरणीय व दुबळ्या मनाला न झेपणारें म्हणून त्याज्य, असें मानलें जाऊन नवऱ्याच्या शवाच्या नाकावर टिच्चून आपल्या नवाड्या प्रियकराबरोबर समान हक्काच्या पुरुषी बाण्याला अनुसरून केवळ नांवाचा पुनर्विवाह लावणाऱ्या किंवा नवऱ्याच्या जिवंतपणीं त्याच्या स्वतःच्या अथवा त्याच्या एखाद्या आप्तेष्टाच्या दुर्गुणाचें निमित्त करून आपल्या चालू संसारांतून बेफामपणानें उठून जाणाऱ्या आधुनिक तेजस्विनीचें (?) चित्र सहजानुकरणीय आणि मनोरंजक अतएव आदरणीय आणि लोकप्रिय असें भासविलें जातें! तथापि हे प्रयत्न मतलबी व कामचलाऊ अशा कामी देहभक्तांचे आहेत, स्वकीयांच्या उन्नतीसाठीं तळमळणाऱ्या कामकरी देशभक्तांचे नव्हेत, इतकें लक्षांत ठेवलें म्हणजे नाटकाच्या उद्दिष्टासंबंधीं माजविल्या जाणाऱ्या मतभेदाच्या दिशाभुलीनें बावचळून जाण्याचें कारण राहणार नाहीं.

याबाबत दुसरा एक मुद्याचा प्रश्न म्हणजे **कलेसाठीं कला** याबाबत माजविला जाणारा मतभेदाचा आभास होय! याला देण्यासारखें एकच उत्तर म्हणजे गोकाकच्या मृत्तिकेच्या फळाची बनावट कितीही कलापूर्ण असली तरी त्यांत क्षुधार्त जनाची तहानभूक शमविण्याचें यत्किंचितही सामर्थ्य नसतें; सबब अशी ही वांझोटी कला कलावंताच्या दृष्टीनें कितीही परिपूर्ण असली तरी सर्व साधारण समाजाच्या उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें ती अपूर्णच नव्हे तर त्याज्यच होय! मग जी कला अनीतिवर्धक असेल तिच्याबद्दल तिरस्कार व्यक्त करूंच करूं त्यांत नवल तें काय? आणि म्हणूनच अशा या मुद्दाम माजविलेल्या मतलबी मतभेदाच्या उठवळ वावटळींत कलेच्या आवडंबराखालीं नीतीला नामशेष जरी नाहीं तरी नामोहरम करून टाकण्याचा प्रयत्न करणें म्हणजे अगोदरच दुर्बल

असलेल्या समाजाचा जास्तच घात करण्याप्रमाणें अनिष्ट आहे असा **सावधगिरीचा इशारा** देणें क्रमप्राप्तच नव्हे तर अत्यंत जरूर आहे. यांतील मुख्य गोम म्हणजे असला हा कलाप्रेमी म्हणून म्हणवून घेणारा लेखक स्वतः मनानें दुर्बल असतो व तो आपला आयब झांकला जावा म्हणून समाजानेंही आपल्यासारखेंच दुबळें रहावें ही त्याची अंतर्गत मनीषा पूर्ण करण्यासाठीं **कलेसाठीं कला** असा त्याचा कंठशोष चालू असतो, ही खूणगांठ वाचकांनीं आपल्या मनाशीं बांधून ठेवावी अशी त्यांस आमची स्पष्ट सूचना आहे. समाजांत दुसराही एक वर्ग असा आहे कीं, नाट्यरूपी करमणुकींतच कां होईना पण कांहीं तरी बोधप्रद असें तत्त्वप्रतिपादन असल्याशिवाय त्या वर्गाला त्या नाटकी वाङ्मयाची फारशी किंमत वाटत नाहीं; आणि तेंही एकपरी वाजवीच आहे. ज्या ठिकाणीं चंदनाचा वास नाहीं, त्या ठिकाणीं फणींद्र नांदावयाचा नाहीं; जलविरहित पांढऱ्या फटफटीत रुक्ष मेघाकडे पाहून मयूरपक्षी आनंदावयाचा नाहीं; आंत देव असल्याशिवाय नुसत्या देवळाला कोणीही वंदन करणार नाहीं. त्याप्रमाणें नाटकाच्या कथानकांत एखाद्या अनुकरणीय तत्त्वाचें नाटकी तऱ्हेचेंच कां होईना, पण कांहीं तरी उद्बोधिक असें प्रतिपादन असल्याशिवाय केवळ त्या कथानकासाठीं म्हणून त्या नाटकाचें फारसें महत्त्व कोणाला वाटणार नाहीं; सबब **नाटकाला एखादा प्रतिपाद्य विषय हा जरूरच घेतला पाहिजे;** त्याशिवाय नाटकांत जिवंतपणा राहणार नाहीं

यासंबंधांत विचारांत घेण्यासारखी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे प्रतिपाद्य विषयाला साजेल अशाच तऱ्हेच्या **कथानकाची निवड** करणें होय. राजकारण–धर्मकारण यांसारखे विषय प्रतिपादन करण्यासाठीं सामाजिक कथानक परिणामकारक होत नाहीं. त्याचप्रमाणें ऐतिहासिक अथवा पौराणिक कथानक घेऊन त्या भूतकालीन पात्राकडून वर्तमानकालीन सामाजिक हंगामी प्रश्न सोडवून घेण्याचा प्रयत्न फारसा फलदायी होऊं शकत नाहीं. तरी नाटकाचें कथानक आणि त्यांतील प्रतिपाद्य विषय हे एकजीव झालेले दिसतील अशीच त्यांची निवड करणें जरूर आहे.

या दृष्टीनें विचार करतां नाटकासाठीं कथानक घेणें तें होतां होईल तों वाचकांच्या जितकें जास्त परिचयाचें असेल तितकें जास्त श्रेयस्कर; म्हणजे नाटकांतील पात्रांची, त्यांच्या स्वभावधर्माची व त्याचप्रमाणें त्यांच्यामधील एकमेकांच्या नातेसंबंधांची ओळख करून देण्यासाठीं नाटकाचा फारसा भाग खर्ची घालावा लागत नाहीं व पात्रांची ओळख करून घेण्यासाठीं वाचकांनाही फारसा ताण पडत नाहीं. निदान या उद्दिष्टासाठीं तरी ऐतिहासिक अथवा पौराणिक असें एखादें **बहुजन समाजाच्या परिचयाचें कथानक** घेणें विशेष इष्ट म्हणजे नाट्यदृष्ट्या पात्रांच्या स्वभावाचा व कथानकाचा परिपोष करण्याकडे नाटकाच्या सुरवातीपासूनच लक्ष देण्यास ठीक पडतें.

आतां नाटकाचें **कथानक आणि त्याची मांडणी** म्हणजे कांहीं फारशी अवघड गोष्ट आहे असें नाहीं, असें पुष्कळांना वाटण्याचा संभव आहे; कारण कोणत्याही कथानकांत नायक-नायिकेची जोडी असावयाचीच, त्यांचें लग्न आगाऊच झालेलें असेल तर ती जोडी विशेषतः नायिका-एखाद्या संकटांत पडावयाची; बहुधा हें संकट म्हणजे खलनायकाची तिच्यावर पापी नजर असल्यामुळेंच उद्भ-वलेलें असावयाचें. त्या संकटांतील विरहाचे कांहीं दिवस कंठ-ल्यावर नायकानें येनकेन प्रकारेण तिची सुटका करावयाची आणि उभयतांचें मीलन होऊन नाटकाच्या शेवटीं आनंदी आनंद व्हावयाचा आणि नाटक संपावयाचें. या नायक–नायिकेचें लग्न झालेलें नसेल तर त्यांच्या लग्नाअगोदरचा पांचट शृंगाराचा एखादा दुसरा प्रसंग रेखाटण्याची संधि नाटककार केव्हांही दवडावयाचा नाहीं; इतकेंच नव्हे तर सबंध नाटकांत नाटककाराच्या अक्कलहुशारीचें प्रदर्शन यांतच असावयाचें ! या नायक-नायिकेबद्दलची प्रेक्षकांच्या मनांतील सहानु-भूति वाढविण्यासाठीं एक खलनायक हा जरूर असावयाचाच आणि त्याच्या भरीला त्याची प्रभावळ साजरी करण्यासाठीं त्या खलना-यकाचा एखाद दुसरा साथीदार, नायिकेची एखादी सखी अथवा दासी, आणि मुख्य गोष्ट म्हणजे एक विनोदी पात्राचें जोडपें एवढीं पात्रें असलीं म्हणजे नाटकाच्या कथानकाची जुळणी करणें फारसें अवघड नाहीं, ही गोष्ट फारशी खोटी नाहीं. कथानक कोणतेंही असो

अथवा तें कसेंही असो; **नाटककाराची खरी कुशलता** त्याची मांडणी करण्यांतच आहे. नाट्यकथानकाची निवड झाल्यानंतर नाट्यरचनेच्या खऱ्या कामास सुरवात होते आणि ही सुरवात साधणेंच फार कठीण असतें. या जबाबदार दृष्टीनें विचार करूं लागल्यास **पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाचें महत्त्व** फार आहे हें सहज दिसून येतें; पण ही गोष्ट फारच थोड्या नाटककारांच्या लक्षांत आलेली दिसते. कोठून तरी आणि कशी तरी कथानकाला सुरवात करून द्यावयाची, मग त्या पात्रांचा संबंध पुढील कथाभागांत कोठेंही जरी येत नसला तरी हरकत नाहीं. प्रसंगीं जशी जरूर पडेल तशीं नवीन पात्रें निर्माण करावयाचीं किंवा कमी करावयाचीं; त्याचप्रमाणें पहिल्या प्रवेशांत प्रतिपाद्य विषयाचा उल्लेख केला आहे कीं नाहीं, कथाभागांतील वास्तविक भागाचें आविष्करण झालें आहे कीं नाहीं, पुढच्या प्रवेशाचें बीजारोपण म्हणून कथानकाचा एखादा तंतू चालू प्रवेशांत ठेवला आहे कीं नाहीं, व तसा तो ठेवला असेल तर त्या तंतूच्या आधारावर पुढील कथाभागाची गुंफण चालू ठेवून प्रतिपाद्य विषयाची जास्त खुलावट पुढील प्रवेशांत झाली आहे कीं नाहीं याचा **पूर्ण विचार करून लिहिलेलीं नाटकें फारच थोडीं** दिसतात. नाटक हें एखाद्या प्रसंगाचें चित्र आहे व चित्र तयार करावयाचें म्हटलें म्हणजे चित्रकार ज्याप्रमाणें आपल्याजवळ तें चित्र तयार करण्यासाठीं लागणारीं सर्व उपकरणीं व अवजारें घेऊन बसलेला दृष्टीस पडतो व प्रथम दर्शनीं जें चित्र तयार करावयाचें असेल त्याची बैठक व सर्व साधारण रूपरेखा तयार करतो त्याप्रमाणें पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशामध्यें नाटकाचा कथाविषय, कथानकाचा पूर्वभाग, त्यांतील प्रमुख पात्रांची व त्यांच्या स्वभावधर्माची ओळख व त्यांचे एकमेकाशीं संबंध या सर्वांचा प्रसंगानुरोधानें उल्लेख व त्याच प्रसंगांतून पुढील कथानकाची सुरवातही झाली पाहिजे म्हणजे निदान **नाटकाची उठावणी** बरी झाली असें म्हणतां येईल.

नाटकांतील पात्रांची वाचकांना अथवा प्रेक्षकांना ओळख करून देण्यासाठीं त्या पात्रांचें प्रत्यक्ष दर्शन अथवा अप्रत्यक्ष उल्लेख प्रथम करणें अत्यंत जरूर असतें. त्यासाठीं अशाच एखाद्या समर्पक प्रसंगांतून

कथानकाच्या पहिल्या प्रवेशाची सुरवात केली पाहिजे कीं त्यावेळीं कथानकांतील बहुतेक प्रमुख पात्रें वाचकांच्या अथवा प्रेक्षकांच्या नजरेपुढें प्रत्यक्ष खेळलीं जावीं; निदानपक्षीं पहिल्या प्रवेशांत जीं पात्रें आणलीं जातील त्यांच्या भाषणांत सर्व पात्रांचे एकमेकाशीं ऋणानुबंध व त्यांचें स्वभाववैशिष्ट्य याचा उल्लेख प्रसंगाला धरून होणें अत्यंत जरूर आहे. जशी जशी जरूर भासेल तशीं तशीं नवीं नवीं पात्रें यथावकाश निर्माण करणें व त्यांचा यथातथा उपयोग करून घेणें हें **कुशल नाटककाराचें लक्षण** नव्हे. स्वारीवर निघणाऱ्या सेनापतीला जरूर लागणारें सैन्य, त्यासाठीं लागणारा दारूगोळा, शस्त्रास्त्रें व अन्नसामुग्री वगैरेचा अंदाज प्रथम असणें व त्याप्रमाणें त्यांनीं ती आपल्याबरोबर घेणें, निदान योग्य वेळीं योग्य कुमक व सामुग्री मिळेल अशी आगाऊ तरतूद करून ठेवणें हें त्याच्या नुसतें कुशलतेचेंच नव्हे तर त्याच्या स्वारीच्या यशापयशाचेंही तें चिन्ह आहे असें मानण्यास फारसा प्रत्यवाय नाहीं. वेळ पडेल तसें पाहून घेऊं असें म्हणून देवावर अथवा दैवावर हवाला ठेवून पुढें पाऊल टाकणाऱ्या सेनापतीच्या माथीं अपयशाचें खापर ठेवलेलें आहे म्हणून समजावें. अलंकार घडविण्याच्या हेतूनें भट्टीमधील मुशींत सोनें टाकल्यानंतर जर सुवर्णकार आपलीं अवजारें शोधूं लागूं म्हणेल तर भट्टींतील कोळशांची राख करण्यापलीकडे त्याच्या श्रमाचें जास्त चीज होणार नाहीं आणि सर्व हत्यारें मिळवून पुन्हां पूर्वीप्रमाणें भट्टी शिलगाविल्याशिवाय इच्छित अलंकार मनाप्रमाणें तयार होणार नाहीं हें खास. त्याचप्रमाणें नाटकाच्या सुरवातीलाच सर्व पात्रांची सज्जता असलेली दाखविल्याशिवाय नाटकाच्या यशस्वितेचा अंदाज बांधतां येणार नाहीं. बरें, नुसती पात्रांची सजावट दाखवूनही चालणार नाहीं, तर ज्या प्रसंगानुरोधानें ती सज्जता दाखवावयाची तो प्रसंगही तितकाच महत्त्वाचा पाहिजे; कारण सैनिकांची लष्करी सलामी झडण्यासाठीं राजदर्शनासारखा महत्त्वाचा प्रसंग, निदानपक्षीं सेनापतीचें आगमन तरी अवश्य झालेंच पाहिजे तरच त्या सैनिकांच्या सलामीचें महत्त्व. त्याचप्रमाणें सैनिकांची पहिली सलामी झडल्याबरोबर पुढील हालचालीचे हुकूम सेनापतीच्या मुखांतून निघाले पाहिजेत; अर्थात् तें

जितके निश्चित स्वरूपांत व जोरदार शब्दांत निघालेले ऐकूं येतील त्या मानानें स्वारीच्या अतिम साध्यासंबंधानें अनुमान बांधण्यास हरकत पडणार नाहीं.

जास्त स्पष्टीकरणार्थ आणि तें थोडक्यांत लिहावयाचें म्हणजे ज्या पहिल्या प्रवेशांत नाटकांतील पात्रांची ओळख करून दिली पाहिजे असें आह्मीं वर म्हटलें आहे तो प्रवेश कथानकाच्या दृष्टीनें जरूरीचा आणि तितक्याच महत्त्वाचा पाहिजे; आणि त्या प्रसंगामध्यें **कथानकाचें बीजारोपण** होऊन त्याच प्रवेशांत त्या **बीजाला एखादा अंकुर**ही आला पाहिजे व तो अकुरसुद्धां कमींत कमी इतका मोठा पाहिजे कीं त्या अंकुरावरून तो वृक्ष कोणता आहे म्हणजे नाटकाचा विषय कोणता आहे व त्याचा शेवट कसा होणार याचा नक्की अंदाज प्रत्येक वाचकाला अथवा प्रेक्षकाला जरी नाहीं तरी रसिकांना करतां येऊन त्यांचें अन्तःकरण कथानकांच्या पुढील विकासाकडे ओढलें गेलें पाहिजे.

इतक्या गोष्टी व्यवस्थित रीतीनें नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशामध्यें साधल्या म्हणजे त्या **नाटकाची सर्व साधारण बैठक** तयार झाली असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

ही झाली नाटकाची सुरवात आणि एखादा आरंभशूर लेखक महाप्रयासानें कां होईना पण तशी सुरवात करीलही, पण नाटककाराची खरी जबाबदारी आणि वाडतें कौशल्य तें यापुढेंच आहे. नाटकांतील लहान थोर पात्रांना बरोबर घेऊन **नाटकाची चढण** चढावयाला नाटककारानें सुरवात केल्यानंतर त्याची मुख्य जबाबदारी म्हणजे **पात्रांच्या प्रमाणशीर हालचाली** करविणें ही होय. ज्याच्या त्याच्या शक्तीप्रमाणें कमीजास्त प्रमाणाचे खडकाळ आणि चढउतारीचे मार्ग त्या त्या पात्राकडून आक्रमण करविले पाहिजेत आणि त्यांतही मुख्य गोष्ट ह्मणजे इच्छित **ध्येयाच्या अनुरोधानेंच** प्रत्येक पात्राचें प्रत्येक पाऊल पडतें आहे कीं नाहीं हें पाहिलें पाहिजे. हा ध्येयसिद्धीचा गड चढतांना प्रत्येक पात्राला त्याच्या मेहनतीच्या आणि शक्तीच्या प्रमाणांत तात्पुरती विश्रांति मिळून सर्व पात्रांना वाचक अथवा प्रेक्षक यांच्यासह सामुदायिक आहारविहार करण्यासाठीं आणि विश्रांतीसाठीं

योग्य जागीं छायास्थलांचे टप्पेही-नाटकी भाषेंत अंक-ठेवले पाहिजेत. एखादा पर्वत चढतांना सुरवातीचा मार्ग फारसा अवघड वाटत नाहीं; परंतु जशी जशी जास्त चढण चढूं लागावें तशी तशी पुढील वाट जास्त बिकट आणि धोक्याची आहे असा खडतर अनुभव येतो, तोच अनुभव **नाटकाची चढण चढतांना** नाटककारानें वाचकांना अथवा प्रेक्षकांना आणून दिला पाहिजे आणि तसा अनुभव आणून देत असतांना गड चढून जाण्यास त्यांच्या मनानें कच खाऊं नये म्हणून इच्छित फलसिद्धीची त्यांची तीव्र इच्छाही जागृत ठेवण्याची पूर्ण सावधगिरी नाटककारानें ठेवली पाहिजे, इतकेंच नव्हे तर तें इच्छित पुढील प्रसंगांत सर्वस्वीं जरी नाहीं तरी वाढत्या प्रमाणांत खात्रीनें साध्य होणार अशी तीव्र आशा दाखवीत दाखवीत सर्व चढण वाचक-प्रेक्षकांकडून **कुतूहलतेनें** चढविणें आणि शेवटीं त्यांचें इच्छित साध्य करून देणें यांतच **नाटककाराचें खरें यश** आहे; याचा अर्थ इतकाच समजावयाचा कीं पहिल्या अंकापेक्षां दुसऱ्या अंकांतील कथानकाची गुंफण जास्त कुतूहलपूर्ण पाहिजे आणि त्या मानानें दुसऱ्यापेक्षां तिसऱ्या अंकांत, तिसऱ्यापेक्षां चवथ्या अंकांत, चवथ्यापेक्षां पांचव्या अंकांत तें कुतूहल जास्त जास्त वाढत जाऊन कथानकाचें अंतिम स्थळ कशा रीतीनें गाठलें जाईल या गोष्टीकडे वाचकांच्या मनोवृत्ती तितक्याच ओढीनें खेचल्या गेल्या पाहिजेत. वस्तुतः नाटक-कादंबऱ्यांतील कथानकांचा अंतिम प्रसंग शोधण्याचें **पताकास्थान** त्या कथानकांतच कोठेंतरी **सुरवातीलाच कुशल लेखक ठेवीत असतात** आणि मार्मिक वाचक तें जाणीतही असतात; परंतु नाटकांतील प्रवेश अथवा कादंबरींतील प्रकरणें लिहिण्यांत खरी कुशलता हीचं आहे कीं त्या विशिष्ट प्रसंगाचें वर्णन करीत असतांना वाचकांची चित्तवृत्ति त्या प्रसंगाशीं इतकी तल्लीन करून दिली पाहिजे कीं त्या दर्शीत केलेल्या प्रसंगाव्यतिरिक्त कथानकांतील इतर भागच काय पण वाचक स्वतःलाही विसरून गेला पाहिजे. कै० हरीभाऊ आपटे यांच्या कादंबऱ्या वाचीत असतांना असा अनुभव प्रत्येक वाचकाला येतो. चालू प्रकरण, मग तें पहिलें असो, मधलें असो, अथवा अखेरचें असो; त्या प्रकरणाशीं वाचक इतका समरस

होतो कीं तो स्वतःला सुद्धां विसरून जातो. त्या प्रसंगाशीं समरस होण्यांतच तो आनंद मानतो आणि म्हणूनच कै० आपटे यांच्या कादंबरींतील प्रकरण संपल्यावर प्रत्येक वेळीं तें प्रकरण संपविल्या-बद्दल ग्रंथकर्त्याचा रागच येतो. बरें, इतकें होऊनही पुढील प्रकरण वाचूं लागल्यावर वाचकाची पुन्हां तीच स्थिति होते. एका प्रसं-गाशीं स्वतःला विसरण्याइतका तल्लीन झालेला वाचक दुसऱ्या प्रसं-गांतही तितकाच नव्हे तर त्याहीपेक्षां जास्त तल्लीन होतो; इतका कीं एका वेळीं ज्या प्रकरणाचा चटका लागून तें मध्येंच संपविल्या-बद्दल ग्रंथकर्त्यावर तो रागावलेला असतो, त्या समरस झालेल्या प्रकरणालाही तो अजिबात विसरून जातो. अशा चढत्या श्रेणीनें वाचकांना भुरळ पाडून पुढें नेण्याची कला साधल्यावर एखाद्या प्रक-णांत सोडून दिलेल्या धाग्यादोऱ्यानें कथानकाची शेवटची गांठ मारून कादंबरीच्या शेवटच्या प्रकरणांत वाचकांना चकित करून सोडणें फारसें अशक्य नाहीं.

खरें म्हटलें असतां नाटककार काय किंवा कादंबरीकार काय आपल्या कथानकांतील निरनिराळे प्रसंग वर्णन करितात ते म्हणजे दुनियेच्या बाहेरचे असतात असें नाहीं; इतकेंच नव्हे तर ते आपल्या नेहमींच्या परिचयाचेच असतात; परंतु ते विस्कळितावस्थेंत असलेले एकटेदुकटे प्रसंग ठाकठिकीनें एकत्रित करून व ते एखाद्या विशिष्ट तत्त्वाला पोषक होतील अशा बेतानें त्याची मांडणी करून त्या सर्व प्रसंगाचा मिळून एखादा सुंदर कथाभाग तयार करणें यांतच लेखकाचें खरें कौशल्य आहे. अशा रीतीनें एखाद्या कथा-भागाची नाट्यचित्रांत मांडणी करीत असतांना पात्रांच्या निष्कारण हालचाली म्हणजे **रंगभूमीवरील पात्रांचें आगम-निर्गम** यावर तीव्र कटाक्ष ठेवला पाहिजे. त्याचप्रमाणें कथानकांतील लहानथोर पात्रांचे संबंध आणि अस्तित्व हीं वाचकांच्या अंतःचक्षूंसमोर तितक्याच स्पष्ट रीतीनें नित्य उभीं असलीं पाहिजेत. सबब नाटकांतील प्रत्येक पात्राचा-निदान प्रमुख पात्रांचा उल्लेख झाल्यापासून तो नाटकाच्या अखेरपर्यंत त्यांच्या हालचालीची सांखळी इतकेंच नव्हे तर त्या सांखळीचा प्रत्येक दुवा कोठेंही खंड पडूं न देतां सांधलेला दिसला पाहिजे.

सूक्ष्म रीतीनें कां होईना पण पूर्व प्रस्तावनेशिवाय अथवा अपेक्षेशिवाय कोणत्याही पात्राचा—विशेषतः प्रमुख पात्रांचा प्रवेश रंगभूमीवर झालेला दाखविणें गौण आहे, त्याचप्रमाणें एखाद्या पात्राचें अस्तित्व दाखविल्यानंतर त्याच्या पुढील कामगिरीचा उल्लेख प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षही न करतां मध्येंच कोठें तरी अपुऱ्या अथवा लंगड्या भागाची पूर्तता करण्यासाठीं त्याचा उपयोग करणें हेंही तितकेंच दोषार्ह आहे. विशेषतः खलनायकाच्या कपटनीतीचा भेद करण्यासाठीं किंवा त्याची खलकृति विफल करण्यासाठीं ऐनप्रसंगीं त्याच्या खलबतखान्यांत-मग तो एखाद्या गुप्त अशा तळवरांत म्हणून दाखविलेला असो किंवा बिकट पहाडांतील भयकर गुहेंत असो तेथें-प्रत्यक्ष नायकाला किंवा त्याच्या मदतनिसांना रंगभूमीवर अनपेक्षितपणें आणून उभे करणें किवा नायकाला जास्त संकटांत पाडून त्याच्यासंबंधीं अनुकंपा उत्पन्न करण्यासाठीं म्हणून त्याच्या कार्याचा नाश करण्याच्या उद्देशानें खलनायकाला किंवा त्याच्या साथीदाराला ऐनप्रसंगीं रंगभूमीवर अचानकपणें आणून वाचकांना विशेषतः प्रेक्षकांना चकित करण्याकडे लेखकांची जास्त प्रवृत्ति दिसून येते आणि विशेषतः असे प्रसंग प्रवेशाच्या अथवा अंकाच्या शेवटीं टाकून पडदा टाकण्यांत लेखकाला फार अभिमान वाटतो; परंतु असा अभिमान वाटणें कितीही स्वाभाविक असलें किंवा नाट्याच्या दृष्टीनें कितीही इष्ट वाटत असलें तरी असे चमत्कृतिजन्य प्रसंग घडवून आणतांना त्या प्रसंगांत स्वाभाविकपणा आणि शक्याशक्यता मनाला पटण्यासारखी नसेल तर मार्मिक वाचक अथवा प्रेक्षक लेखकाचें कौतुक करण्याऐवजीं त्याची कींवच करतात. असले बिनबुडाचे प्रसंग निर्माण केल्यामुळें संविधानकाच्या मांडणीचें कुतूहल कमी होऊन पोरासोरांच्या खोटच्या समजावणीप्रमाणें त्या **नाट्यप्रयोगाला जादूच्या खेळाचें किंवा हातचलाखीचें स्वरूप** प्राप्त होतें याकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं. सबब नाटकांतील प्रत्येक पात्राचें प्रत्येक प्रवेशांतील प्रत्येक वेळचें आगमन आणि गमन हें अपेक्षित आणि सहेतुकच झालें पाहिजे; तरच कथानकाची बांधणी चिरेबंदी इमारतीसारखी मजबूत होते, ही गोष्ट **नाट्यलेखनाच्या दृष्टीनें** फार महत्त्वाची आहे.

कथानकाच्या जुळणीसंबंधानेंही हीच गोष्ट! कथानकांतील प्रत्येक प्रसंग, तो महत्त्वाचा असो अथवा कितीही क्षुल्लक असो, तो नाटकामध्यें प्रत्यक्ष रंगभूमीवर दाखवावयाचा असो किंवा अप्रत्यक्ष घडला आहे असें फक्त ध्वनितच करावयाचें असो, तो कथानकाला भारसदृश आणि विसंगत असतां कामा नये. प्रचलित रंगभूमीवर खंदा नाटककार म्हणून वावरणाऱ्या अशा लेखकांचीं कित्येक नाटकें दाखवितां येतील कीं त्यांतील प्रवेशाचे कांहीं भागच नव्हे तर संबंध प्रवेशच्या प्रवेश गाळले तरी कथानकाला कोणत्याही तऱ्हेनें कमीपणा न येतां कथानकाचा शेवट सुरक्षितपणें गांठतां येतो; उलटपक्षीं कथानकांतील कांहीं दुव्यांचे प्रसग शब्द सोडलेल्या धड्याप्रमाणें अनुल्लेखित सोडल्यामुळें केवळ कल्पनेच्या घोड्यावर स्वार होऊन कथानकाचा शेवट कसा तरी धडपडत जाऊन गांठावा लागतो अशींही नाटकें दाखवितां येतील. कथानकाच्या व्यवस्थितपणाच्या आणि बांधेसूदपणाच्या दृष्टीनें **या दोन्ही गोष्टी दोषार्हच होत.**

संविधानकाच्या जुळणीसंबंधानें दुसरी गोष्ट अशी कीं ज्या विषयसूत्रावर नाटक लिहिलें असेल अथवा लेखकाचा तसा हेतू असेल, त्या विषयाचा उहापोह नाटकी रूपानें कां होईना पण प्रत्येक प्रवेशांत थोडाबहुत तरी झाला आहे कीं नाहीं आणि तो प्रवेश अशा रीतीनें **विषयसूत्राला धरून** कथानकाचें अंतिम टोंक गांठण्याला मदत करतो आहे कीं नाहीं हें पाहणें होय. नाहींतर मुख्य विषयाकडे दुर्लक्ष होऊन त्याच्या संसर्गानें उत्पन्न होणारे अन्य विषयावरच भर पडते किंवा केवळ कथानकाच्या बांधणीकडेच शक्तिसर्वस्व खर्च होऊन अगदीं अखेरच्या घटकेला पूर्वसंकल्पाचें म्हणजे प्रतिपाद्य विषयाचें स्मरण झाल्यास शेवटच्या प्रवेशांत कशा तरी ओढाताणीनें त्याचा उल्लेख करून नाटकाची बोळवण करावी लागते. या बाबतींत हातून न कळत कां होईना पण घडलेली चूक सुधारण्याकडे लेखकाची प्रवृत्तिच नसते. लेखणींतून खालीं उतरलेला शब्द म्हणजे जणूं काय ब्रह्म्याचा लेख; परंतु हे पैशापायली विकले जाणारे ब्रह्मदेव आपल्या कारखान्यांतील अशा तऱ्हेनें अर्धीकच्चीं भाजलेलीं आणि घडलेलीं फुटकीं तुटकीं गाडगींमडकीं सरस्वतीच्या नंदनवनांत टाकून तिच्या नाट्य-

संसाराची जेव्हां धूळमाती करूं लागतात, तेव्हां मात्र मन विषण्ण झाल्याखेरीज रहात नाहीं. त्यांतही मुख्य कथानकाची आणि उप-कथानकाची गुंतागुंत! खरें म्हटलें असतां मुख्य कथानकाचा आणि त्यांतील **प्रमुख पात्रांचा उठाव करण्यासाठीं** म्हणून मुख्यतः उपकथानक आणि अनुषंगीक पात्रें यांची योजना करावयाची असते; परंतु तसा उठाव होण्यापेक्षां संविधानकाला उलट जास्त क्लिष्ट करण्याकडेच त्यांचा उपयोग केला जातो. संविधानकाची आणि त्यांतील पात्रांच्या नातेसंबंधाची जितकी जास्त क्लिष्टता तितकें नाट्य-रचनेचें चातुर्य जास्त अशी **भ्रामक समजूत** पुष्कळ लेखकांची झालेली दिसते. नाटक हें मुख्यतः दृश्यचित्र म्हणून रेखाटावयाचें असतें आणि असें चित्र रंगभूमीवर चर्मचक्षूंनीं पहात असतांना त्यांतील कथानकाच्या गुंतागुंती सोडविण्याकडे जर अंतःचक्षू गुंतले गेले तर 'इदंच नास्ति परं न लभ्यते' अशी त्रिशंकूवत् अवस्था प्रेक्ष-कांची झाल्यावांचून रहात नाहीं. नाट्यकथा सविस्तरपणानें डोळयां-पुढें खेळत असल्याशिवाय रंगभूमीवरील चालू दृश्याचें रहस्य नीट-पणें आकलन करतां येत नाहीं आणि रंगभूमीवरील चालू दृश्याकडे दृष्टी वेधली असतांना गत गोष्टींतील भानगडीचीं कोडीं उलगडण्या-कडे लक्ष वेधल्यामुळें नाटकांतील पुढील कथाभागाकडे जितक्या आतुरतेनें चित्त वेधावयाला पाहिजे तितकें वेधलें जात नाहीं आणि नाटकाकडे खरें चित्तच नसल्यावर त्याची गोडी न वाटल्यास त्यांत कांहीं नवल नाहीं. नाटक म्हणजे कांहीं महाभारताचा इतिहास नव्हे कीं रामायणाचें पुराण नव्हे कीं त्यामध्यें उल्लेखिलेल्या सर्व पात्रांच्या पुढील मागील बेचाळीस पिढ्यांची साग्र माहिती त्यांत आलीच पाहिजे! फार काय पण नाटकामध्यें एखाद्या विभूतीचें समग्र चरित्रसुद्धां नीट-पणें रेखाटतां येत नाहीं. फार फार तर चरित्रनायकाच्या एकंदर चारित्र्यांतील कांहीं कथाभागावर व त्यांतही त्यांतील एखाद्या **विशिष्ट प्रसंगावरच नाटकाची उभारणी** केली तरच इतर सजावटीच्या मदतीनें त्या प्रसंगाची खुलावट चित्ताकर्षक होईल अशा रीतीनें तो रेखाटण्यास लेखकास वाव मिळते आणि वाचकालासुद्धां अनेक प्रसंगांमागें धांवत सुटण्यापेक्षां **एका प्रसंगावरच** लक्ष ठेवून बसणें सोयीस्कर पडतें.

तसेंच एखादी गंमत सांगावयाची झाली तर ती जशी गंमती-गमतीनेंच सांगितली पाहिजे, तिची एकदम परिस्फुटता केल्यानें तिच्यांतील रहस्य कमी होतें; त्याप्रमाणें नाटकांतील अंतिम साध्याकडे वाचकांना नेतांना धीरेधीरेंच पण प्रत्येक प्रवेशागणिक जास्त जास्त अधीर करीत नेलें पाहिजे. नाटकाचें साध्य वाचकांच्या लक्षांत आणून दिल्यापासून **प्रत्येक प्रवेशामध्यें** तें साध्य जवळ जवळ हातीं लागलें—निदान पुढील प्रवेशांत तरी तें खास हातीं लागणार—अशा आतुर वृत्तींत नाटकाचें अंतिम दृश्य दाखवीपर्यंत वाचकांना ठेवणें यांतच **नाटकाची खरी खुमारी** आहे. अशा रीतीनें **कथानकाचा आणि त्यांतील प्रतिपाद्य विषयाचा विकास** करीत असतांना प्रत्येक वेळीं अगदीं हर घडीं एका गोष्टीची जाणीव मनामध्यें जागृत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, लेखणींतून निघत असलेलें लिखाण खरोखरीच '**विकास**' या सदरांत पडत आहे कीं नाहीं? प्रथम बीज, नंतर अंकुर-पालवी-मिटलेली कळी-उमलती कळी-उमललेली कळी-फुललेली कळी किंवा उमलतें फूल—उमललेलें फूल आणि नंतर शेवटीं फळ अशा पायरीपायरीनें लिखाणाचा विकास आणि तोसुद्धां कथानकाची मांडणी, विषयाचें खंडण-मंडण, प्रवेशांतील स्थळकालाचें दिग्दर्शन आणि त्याबरोबरच नाट्याचें प्रदर्शन या सर्वांचा **योग्य प्रमाणांत आणि एकसमयावच्छेदेंकरून विकास** होतो कीं नाहीं हें पाहणें होय! नाट्यदृष्ट्या विकास याचा अर्थ एका आत्यंतिक टोंकापासून दुसऱ्या आत्यंतिक टोंकावर जाणें असा सर्व साधारणपणें करतां येण्यासारखा आहे. विषय कोणताही असो; नाटक म्हटलें म्हणजे तें एक आनंदपर्यवसायी तरी असेल किंवा दुःखपर्यवसायी तरी असेल. या दृष्टीनें पाहतां विकासाच्या सोयी-साठीं दुःखपर्यवसायी नाटकाचा आरंभ आनंदोत्सवांतून आणि आनंद-पर्यवसायी नाटकाचा आरंभ शोकसागरांतून करणें विशेष इष्ट. थोडक्यांत लिहावयाचें म्हणजे **नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत परिणामाच्या दृष्टीनें ज्या अंतिम दृश्याची अपेक्षा, त्याच्या अगदीं विरुद्ध टोंकावरील दृश्य नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत** दाखविलें असतां कथानकाच्या आणि विषयाच्या पूर्ण विकासाला अवसर मिळून त्याच्या

बारीक सारीक छटाही पूर्णपणें दाखवितां येतात व पाहणारालाही पण त्या स्पष्टपणें दिसूं शकतात. त्यासाठीं व्यावहारिक उदाहरण म्हणून जर घ्यावयाचें असेल तर खडू आणि कोळसा यांचें घेतां येईल. खडूची पांढरी रेघ जांभळ्या, हिरव्या किंवा पारव्या रंगाच्या भिंतीवर उमटत नाहीं असें नाहीं; पण ती काळ्या भिंतीवर जितक्या उठावानें उमटलेली दिसेल, तितक्या उठावानें ती वरील रंगांवर उमटलेली दिसणार नाहीं; त्याचप्रमाणें कोळशाची अथवा इतर कसलीही काळी रेघ पिवळ्या अथवा गुलाबी भिंतीपेक्षां पांढऱ्या स्वच्छ भिंतीवरच जास्त भडकपणानें दृष्टीगोचर होईल. शिवाय विकासाच्या दृष्टीनें नाटकामध्यें दाखवावयाच्या छटा प्रथमपासून शेवटपर्यंत एकापेक्षां एक अशा चढत्या प्रमाणांत दाखवावयाच्या असल्यामुळें प्रथम प्रथम दाखवावयाच्या सूक्ष्म छटा त्या मिश्रवर्णीय पार्श्वभूमीवर कदाचित् स्पष्टपणें दिसूंही शकणार नाहींत आणि लेखकांचें खरें कौशल्य निखालस व्यर्थ होईल; कारण नाट्यरंगांत तल्लीन करून घेण्यासाठीं वाचकांशीं प्रथमारंभींच धकाधकीचा मामला सुरू करून चालत नाहीं; त्यांच्यावर मोहास्त्राचें सूक्ष्म आवरण टाकूनच लेखकानें त्यांना प्रथम आपल्या काबूंत घेतलें पाहिजे आणि शास्त्रीय दृष्टीनें काय किंवा व्यावहारिक दृष्टीनें काय हीच कला फार अवघड असते आणि म्हणूनच ती साधण्यासाठीं फार सावधगिरी व कुशलता लागते. घिसाड्याच्या घणापेक्षां सोनाराच्या हातोड्याची किंमत जी जास्त असते ती याच कारणासाठीं होय! त्याचप्रमाणें नाटककाराचें खरें कौशल्य आणि त्याची खरी कसोटी नाटकाच्या कथानकाची सुरवात आणि त्यामध्यें इष्टविषयाची पहिली छटा दाखविण्यांतच आहे. ही पहिली छटा अत्यंत सूक्ष्म असावयाला पाहिजे याचें दिग्दर्शन वर केलेंच आहे; परंतु त्याबरोबरच ती स्पष्टपणें दृष्टिगोचरही असली पाहिजे हीही गोष्ट लक्षांत असणें जरूर आहे. अर्थात् **'सूक्ष्म आणि स्पष्ट'** हा विरोध साधण्यासाठीं तो जितक्या जास्त विसदृश भूमिकेवर निर्माण करतां येईल तितकें चांगलें. अशा रीतीनें पहिली सलामी होऊन नाटकाच्या लढयाला तोंड लागलें म्हणजे त्यापुढील मार्गही तितक्याच जोमदार आणि वाढत्या प्रमाणांत आक्रमण

होतो आहे कीं नाहीं इकडे लक्ष ठेवणें ओघानेंच प्राप्त होतें. या कथानकाच्या विकासाबरोबरच नाटकामध्यें तितक्याच प्रामुख्यानें दार्शीत करण्यासारखी गोष्ट म्हणजे पात्रांचा-विशेषतः प्रमुख पात्रांचा **स्वभावपरिपोष** होय ! आतां परिपोष काय अथवा विकास काय, दोन्ही शब्दांचे अर्थ आणि कार्यें एकच असल्यामुळें आणि कथानक आणि पात्रें हींही एकमेकाशीं तितकींच एकजीव झालेलीं असल्यामुळें पात्रांच्या स्वभावपरिपोषासंबंधानें स्वतंत्रपणें लिहिण्याची फारशी जरूरी आहे असें नाहीं. मात्र इतकी गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे कीं कथानकाचा विकास झाला म्हणजे पात्रांचा स्वभावपरिपोष होईलच असें नाहीं, अथवा पात्रांच्या स्वभावपरिपोषावरच केवळ नजर देऊन बसलें म्हणजे त्याबरोबर कथानकाचाही विकास होईलच असें ही नाहीं. **नाटकामध्यें या दोन्ही गोष्टी स्वतंत्रपणेंच साधल्या पाहिजेत.** फक्त त्या विचारांची दिशा मात्र एकच असल्यामुळें प्रस्तुत विषयाच्या या सामान्य चर्चेत त्या विषयाला स्वतंत्र स्थान दिलें नाहीं व देण्याची जरूरीही नाहीं इतकेंच. असो.

वरील विषयाइतका जरी नाहीं तरी त्याच्या खालोखाल महत्त्वाचा विचार करण्यासारखा भाग म्हणजे **नाटकांतील विनोद** होय.

नाटकामध्यें विनोद असलाच पाहिजे असें निर्णयात्मक बंधन जरी नाहीं, तरी तो असावा हें मात्र खरें. आतां तो कसा असावा हा प्रश्न मुख्य कथानकांतील विषयाच्या मांडणीच्या तीव्रतेवर अवलंबून राहील. वर लिहिलेंच आहे कीं वाचक काय किंवा प्रेक्षक काय नाटकाचा आस्वाद घेतात, तो साधारणपणें करमणुकीच्याच दृष्टीनें घेतात, तेव्हां करमणुकीचें मुख्य साधन जो हास्यरस तो नाटकांत असावयालाच पाहिजे, याबद्दल फारसा वाद असण्याचें कारण नाहीं. शिवाय नाटकांतील शृंगार, वीर, रौद्र आणि विशेषतः करुणरसानें वाचकांच्या भारावलेल्या मनाला एखादा मन ओसरता उसासा टाकण्यासाठीं नाटकामध्यें हास्यरसाच्या विश्रांतिस्थानाची आवश्यकता आहेच आहे. अर्थात वरील रस जितक्या तीव्र स्वरुपांत लेखकानें वठविले असतील तितक्याच उसळत्या हास्यरसाची अपेक्षा असणार हें साहजिक आहे. आतां नाटकच हास्यरसप्रधान असेल

तर गोष्ट निराळी. तथापि असलीं नाटकें उद्दिष्ट विषयाच्या इष्ट परिणामाच्या दृष्टीनें निकसच ठरतात आणि याला एकच उदाहरण म्हणजे अथेल्लो (झुंझारराव) आणि संशयकल्लोळ ही नाटकाची जोडी होय ! दोन्ही नाटकांचा विषय एकच आणि दोन्ही नाटकेंही एकाच कुशल लेखणींतून उतरलेलीं आणि तींही दोन्ही रूपांतरवजा नाटकें; परंतु दोन्हींमध्यें इष्ट परिणामाच्या दृष्टीनें मात्र महदंतर ! इष्ट परिणामाच्या दृष्टीनें संशयकल्लोळ नाटकापेक्षां अथेल्लो नाटक विशेष प्रभावी ! संशयकल्लोळ नाटक संपल्यावर " खूप झाली बेट्याची ! " इतकें म्हणून वाचक अथवा प्रेक्षक नेहमींप्रमाणें आपापल्या उद्योगाला लागतो; परंतु अथेल्लो नाटक त्याला त्याचा कामधंदा सुचूं देत नाहीं. तो आपल्या कामधंद्यांत चूर होऊन गेला असतांनाही मधून मधून तें नाटक त्याच्या मनाला हलवून .हलवून निरर्थक संशयाच्या घोर परिणामासंबंधानें सारखे धक्के देत असतें.

तेव्हां आपल्या नाटकांतील विषयाचा कांहीं तरी परिणाम व्हावा असें वाटणारांनीं हास्यरसाची मुख्यतः कास धरून चालणार नाहीं; इतकेंच नव्हे तर हास्यरसाच्या अतिरेकामुळें एखादे वेळीं असेंही म्हणतां येईल कीं शृंगार, वीर, करुण वगैरे भारदस्त रसांनीं नाट्यविषयासंबंधीं रसिकाच्या मनावर घडवून आणलेला इष्ट परिणाम हास्यरसाच्या स्वाभाविक हलकेपणामुळें विफल होण्याचा आणि त्यामुळें रसिकांचीं मनें खट्टू होण्याचाच विशेष संभव असतो. यावेळीं एक गोष्ट मात्र वरील विवेचनानुरूप आम्हीं गृहित धरली आहे ती ही कीं, हास्यरसांतील आणि इतर रसांतील प्रतिपाद्य विषय एकच आहे; अर्थात् हास्यरस आणि हास्येतर रसांतील कथानकाची गुंफण ही **विषयाच्या एकजीवित्वाच्या बुद्धीनेंच** केली आहे. आतां आमचें हें मत जर नाट्यलेखकाला ग्राह्य नसेल आणि त्यानें आपल्या स्वतंत्र (?) मताला अनुसरून जर आपल्या नाट्यकथानकाचो आणि त्यांतील प्रतिपाद्य विषयाची मांडणी केली असेल तर गोष्ट निराळी; मात्र अशा तऱ्हेनें केलेली विलग विषयाची मांडणी नाटकाच्या अंतिम हेतूला पोषक होऊशकत नाहीं आणि त्यामुळें कथानकाची आणि प्रतिपाद्य विषयाची रंगत चांगलीशी साधत नाहीं इतके नमूद करून ठेवण्याची आम्ही परवानगी घेतों.

नाटक हें एकच एक चित्र आहे आणि तें एकाच उद्दिष्ट हेतूनें रेखाटलेलें चित्र आहे; निदान तें तसें असलें पाहिजे; अर्थात् त्यांतील प्रत्येक पात्र अथवा कांहीं पात्रांचे समूह हे जर आपापला सवता सुभा स्थापूं म्हणतील तर तें **उद्दिष्ट हेतूला घातक** झाल्याशिवाय राहणार नाहीं; कारण नाटकाच्या एका विशिष्ट ध्येयावर वाचकांचें अथवा प्रेक्षकांचें ओढून धरलेलें लक्ष त्यामुळें द्विधा होऊन लेखकाची मेहनत व्यर्थ जाईल. खरें म्हटलें असतां ज्याप्रमाणें प्रमुख पात्राविरहित नाटकामध्यें वावरणाऱ्या प्रत्येक पात्रानें त्या प्रमुख पात्राच्याच कामगिरीला मदत केली पाहिजे, त्याचप्रमाणें नाटकामध्यें येऊं इच्छिणाऱ्या प्रत्येक विषयानें उद्दिष्ट विषयाचाच उठाव केला पाहिजे तरच नाटकाची बांधणी व्यवस्थित होण्याची आशा धरतां येईल. आतां केवळ करमणुकीच्याच दृष्टीनें नाटकाकडे पहावयाचें असेल तर त्यांतील हास्यरसासाठींच काय पण प्रत्येक पात्रासाठीं जरी सवता सुभा स्थापून दिला तरीसुद्धां सामान्य जनांची करमणूक होणार नाहीं असें नाहीं; इतकेंच कशाला, पण एकमेकाशीं अर्थाअर्थी कोणताही संबंध नसलेल्या निरनिराळ्या नाटकांतील निरनिराळे अंक किंवा प्रवेश पाहूनही प्रेक्षकांचें मनरंजन होतें हें आम्हांला माहीत आहे; परंतु केवळ मनोरंजन हा नाटकाचा हेतू न ठेवतां त्याबरोबर एखाद्या अनुकरणीय तत्त्वाचें प्रतिपादनही असलें पाहिजे याबद्दल मागें थोडासा उहापोह केलाच आहे. प्रथमतः **तत्त्वप्रतिपादन आणि नाट्यलेखन** या विषयांच्या भूमिकाच सत् आणि असत् यांच्याइतक्या परस्परविरोधी; तथापि हीं विरोधी टोकें एकत्रित करण्याचें मनांत आणून तसा प्रयत्न करण्यास बसलें तर नाटकाचें कार्यक्षेत्र अत्यंत आकुंचित आणि त्यांतही हास्यरसाची गुंफण मूळ विषयाला सोडून पडूं लागली तर इष्ट हेतू साध्य होण्याचा कितपत संभव आहे याचा विचार विचारवंतांनींच करावा. एवढ्यावरून साधारणपणें एक गोष्ट लक्षांत येण्यासारखी आहे ती ही कीं, नाटकांतील विनोदी भाग हा मुख्य कथानकांतील विषयाशीं-मग तो त्या विषयाचें खंडण अथवा मंडण यांपैकीं कोणत्याही स्वरूपांत कां होईना, पण तो-एकरूपच पाहिजे, हा दंडक नाट्यलेखकानें दृष्टीआड करतां कामा नये.

आतां हा **नाटकांतील विनोद कसा असावा** याबद्दल जर चर्चा करूं लागलों तर तो एक अव्यापारेषु व्यापार होण्याचा संभव आहे; शिवाय इतकें करूनही त्यांतून कांहीं फलनिष्पत्ति होईलच असें नाहीं; उलट चालू विषयाला निष्कारण फाटे फुटून "नाना मतांचा गलबला" मात्र होईल. कारण विनोदाबद्दल निरनिराळ्या वाग्भटांचीं निरनिराळीं निदानें असण्याचा संभव आहे-नव्हे निरनिराळीं निदानें आहेतच; तथापि नाटकांतील विनोदासंबंधानें इतकें विधान करण्यास हरकत नाहीं कीं तो विनोद म्हणजे कांहीं शिळोप्याच्या गप्पा नव्हेत, कारण खऱ्या विनोदाप्रमाणें शिळोप्याच्या गप्पांनींही मनाची करमणूक होते; नाटकांतील विनोद म्हणजे कांहीं केवळ पांचटपणा नव्हे, कारण पांचटपणानेंही मनाची करमणूक होते; नाटकांतील विनोद म्हणजे कांहीं कल्पनांच्या कसरतींचा खेळ नव्हे किंवा शब्दावडंबराच्या अर्थचमत्कृतीची जादू नव्हे; कारण तसल्या जादूच्या खेळानेंही मनाची करमणूक होते; परंतु वरील तऱ्हेच्या विनोदानें कोणाची कांहीं वेळ जरी करमणूक होण्यासारखी असली तथापि तो जर नाट्यविषयाला धरून नसेल तर तो जरी कितीही अद्वितीय अथवा नाना फडणविसासारख्या माणसाच्याही हंसून हंसून मुरकुंड्या वळविणारा असला तरी **तो विनोद नाटकाच्या दृष्टीनें कुचकामाचाच होय**! या ठिकाणीं आम्हीं दुसऱ्या एका गोष्टीकडे वाचकांचें थोडेसें लक्ष वेधूं इच्छितों ती ही कीं, सर्वसाधारण व्यवहारामध्यें इष्ट हेतूसाधनाचे ज्याप्रमाणें साम-दाम-दंड आणि भेद असे चार धोपट मार्ग उपयोगांत आणले जातात त्याचप्रमाणें नाट्यवाङ्मयद्वारा एखाद्या विषयप्रतिपादनाचा इष्ट हेतू साधण्यासाठीं तंतोतंत वरील तेच मार्ग जरी आचारांत आणतां आले नाहींत तरी कमी अधिक प्रमाणांत त्याच मार्गाचा अवलंब केला पाहिजे. त्या दृष्टीनें प्रतिपाद्य विषयाचें गंभीर स्वरूपानें खंडण अथवा मंडण करणें हा सामदामाचा भाग ज्याप्रमाणें शृंगार, वीर-करुण या प्रमुख रसांनीं साधला जातो त्याप्रमाणें दंडनीतीसाठीं हास्यरसाचा उपयोग केला असतां कार्यभाग होऊं शकतो. आतां **दंडनीति आणि हास्यरस** या दोन्ही भूमिका प्रथम दर्शनीं विरोधात्मक भासतात-नव्हे त्या खरोखर तशाच आहेत;

तथापि दंडनीतीकडे किंचित् लाक्षणिक--मूर्खास टोणप्याचा मार आणि शहाण्यास शब्दाचा मार--अर्थानें पाहूं लागलें म्हणजे या दोन विरुद्ध भूमिका समान भूमीवर आणण्याचा मार्ग दिसूं लागतो. नाटक हें बोलून चालून प्रथमतःच आभासात्मक. तथापि कां होईना त्यामध्यें कांहीं काल वाचकांना आणि प्रेक्षकांना समरस करून घेण्याची शक्ती आहे; त्या शक्तीच्या साहाय्यानेंच एखादा विषय स्वमतानुरूप त्यांच्या गळीं उतरविण्याचा प्रयत्न करून पाहण्याचा नाटककाराचा उद्देश असतो; अर्थात् त्या हेतूसिद्धीसाठीं नाटकी लढाईप्रमाणेंच कां होईना, पण नाटककाराला सर्वांगीण तयारी ठेवणें भाग आहे आणि त्यासाठीं प्रतिपाद्य विषयाची अनिष्ट बाजू फजितवाड्याच्या स्वरुपांत दाखवून ' शहाण्यास शब्दाचा मार ' या दंडनीतीच्या साहाय्यानें रसिकांचीं मनें आपल्याकडे ओढून घेण्यासाठीं हास्यरसाचा उपयोग नाटककाराला उत्तम रीतीनें करून घेतां येतो. आणि **हा उद्देश व्यंगोक्तीचा आश्रय केल्यानें चांगला साधतो**. याप्रमाणें कोणत्याही रीतीनें कां होइना, पण नाटकांतील विनोदी भागाचा त्यांतील **मुख्य विषयाशीं निकट संबंध** राहून कोणत्याना कोणत्या तरी रूपानें खंडण-मंडणात्मक दृष्ट्या त्याचा नाटकांत उपयोग झाला पाहिजे इतकेंच सार वाचकांनीं घेतलें म्हणजे पुरे आहे.

इतक्या गोष्टी साधूनही पुन्हां एक मुख्य गोष्ट शिल्लकच राहते; तिचाही थोडाबहुत विचार केल्याशिवाय चालू चर्चेची खरी पूर्तता होईल असें वाटत नाहीं आणि ती मुख्य गोष्ट म्हणजे या सर्व घडामोडींत **नाट्याला अवसर** आहे कीं नाहीं हें पाहणें होय.

आपला उद्दिष्ट विषय लोकांच्या मनावर बिंबविण्याचा हेतू साध्य करण्याचे मार्ग म्हणजे प्रवचन, व्याख्यान, निबंधलेखन, कादंबरी वगैरे अनेक आहेत; तथापि नाटकामध्यें वरील सर्व मार्गांचा गुणसन्निपात असून त्याशिवाय **नाट्य हा एक विशेष गुण** आहे आणि त्यामुळें वरील सर्व मार्गांपेक्षां नाटकाचा परिणाम प्रेक्षकांवर विशेषत्वानें होतो; सबब नाटकाकडे पाहतांना त्यांतील उपरिनिर्दिष्ट वैशिष्ट्याकडे जास्त लक्ष दिलें पाहिजे. आतां हें वैशिष्ट्य--**नाट्य--म्हणजे काय** याचा संक्षेपतः विचार करून प्रस्तुत सामान्य चर्चा--जरा लांबलेलीच चर्चा--पूर्ण करणें बरें.

पुष्कळांचा समज असा कीं नाट्य म्हणजे अभिनय—म्हणजे निरनिराळे अंगविक्षेप करणें होय! पुष्कळांचा समज असा कीं नाट्य म्हणजे नित्याच्या आवाजाचा स्वाभाविक धर्म सोडून नैमित्तिक अशा चढत्या उतरत्या आवाजांत नाटकी भाषण म्हणणें होय! पुष्कळांचा समज असा कीं नाट्य म्हणजे कथानुसंधानाबाबत प्रेक्षकाचे मनाला आतुरता उत्पन्न करण्यासाठीं घडवून आणलेले प्रसंग होत! नाट्यासंबंधीं हे किंवा अशाच तऱ्हेचे निरनिराळे समज ज्या त्या मानानें जरी कांहीं अंशीं खरे असले तरी **नाट्याकडे पाहण्याचीं दुसरी एक निराळी दृष्टी** आहे व त्यासाठीं आपणाला नाट्यसृष्टींतील सजीव परिवाराकडे थोडेसें लक्ष दिलें पाहिजे; आणि त्या दृष्टीनें पाहूं लागलों म्हणजे **नाटककार, नट आणि प्रेक्षक ही नाट्यसृष्टीची त्रैमूर्ति** डोळयांपुढें उभी राहते आणि यांपैकीं प्रत्येकाचा नाटकांतील नाट्याशीं बहुतांशीं संबंध येतोच येतो. नाटककार हा तर नाटकाचा मुख्य सूत्रधारच; तेव्हां त्याचा नाट्याशीं अत्यंत निकट संबंध असेल याबद्दल शंका येण्याचें कारणच नाहीं; कारण नाटकांतील प्रत्येक पात्रांत अभिनिवेश केल्याशिवाय नाटकाचें लिखाण होणेंच शक्य नाहीं; अर्थात् नाटकांतील सर्वांगीण **नाट्याच्या खऱ्या संचाराची पहिली जाणीव** जर कोणाला होत असेल तर ती एक नाटककारालाच होय! त्याच्यानंतरचा अनुक्रम नटाचा होय; कारण नटाला तो संचार प्रत्यक्ष करून दाखवावा लागतो आणि अशा एकाकी अथवा अनेक नटांच्या नाट्यसंचारापासून होणाऱ्या सुखदुःखांचा अनुभव घेत असतांना प्रत्यक्ष प्रेक्षकही त्या नाट्याभिनिवेशापासून अलिप्त राहूं शकत नाहीं; इतकेंच नव्हे तर कित्येक प्रसंगीं तो स्वतःही नाट्यसंचार करूं लागतो. नाटक पहात असतांना प्रेक्षकांच्या मुखांतून आनंदोद्गार बाहेर पडणें, नेत्रांतून अश्रू टपकणें, अथवा हातांनीं टाळया वाजविणें हा त्यापैकींच भाग होय. तथापि अशा रीतीनें एखाद्या भूमिकेशीं समरस होऊन तिच्याशीं प्रेक्षकांनाही पण तितकेंच समरस करणें हें सर्वस्वी त्या नटाच्या नाट्यकौशल्यावरच अवलंबून आहे. ही गोष्ट केव्हांही आणि कोणालाही नाकबूल करतां येणार नाहीं. अशीं

आख्यायिका आहे कीं एकदा अथेल्लो नाटकांत **कै० देवल आणि पाटकर** यांनीं अनुक्रमें अथेल्लो (झुंजारराव) आणि आयागो (जाधवराव) यांचीं कामें केलीं होतीं. अथेल्लोसारखें नाट्यकलापूर्ण नाटक, आणि कै० देवल व पाटकर यांच्यासारखे कलावतंस नट! मग नाटकाला रंग चढला असेल यांत नवल काय ? आणि खरोखरीच त्या दिवशीं नाटक अत्यंत रंगलेंच रंगलें आणि तें सुद्धां इतकें रंगलें कीं असें म्हणतात कीं त्या दिवशीं आयागोचें काम करणारे कै० पाटकर यांची बहीण नाटकाला आली होती; ती नाटक होऊन दोन चार दिवस झाले तरी आपल्या भावाशीं नीटपणें बोलेना. नाटकाला भावाबरोबर आली पण त्याच्याबरोबर परत गेली नाहीं, इतका तिच्या मनांत आयागोबद्दल तिटकारा उत्पन्न झाला होता! नटाचें कौशल्य हें! आणि अशा नटालाच **'नट'** ही संज्ञा शोभते! तथापि नट कितीही कलाकुशल असला तरी पण मूळ नाटकांत जर त्याच्या कलाप्रदर्शनाला अवसर नसेल तर तो गुणी नटही नामोहरम होऊन जातो असाही अनुभव कधीं येत नाहीं असें नाहीं. अर्थात् नाट्याला अवसर ठवण्याची खबरदारी अखेर नाटकावरच येऊन पडते आणि ती त्यानें कशी पार पाडावी अथवा ती त्यानें स्वतःच्या अवकातीप्रमाणें पार पाडली असल्यास ती कितपत बरोबर आहे हें पाहण्याचा प्रश्न फक्त शिल्लक राहतो व तो ज्याचा त्याला आपापल्या मताप्रमाणें सोडवितांही येतो; कारण वर लिहिलेंच आहे कीं नटाच्या नाट्यसंचारापासून होणाऱ्या सुखदुःखाचा अनुभव घेत असतांना प्रत्यक्ष प्रेक्षकही त्या नाट्यअभिनिवेशापासून अलिप्त राहूं शकत नाहीं; अर्थात् नाट्य म्हणजे काय याची जाणीव नाटकाशीं, जिव्हाळ्याचा काय, भाडोत्री काय किंवा कसलाही काय पण संबंध येणाऱ्या प्रत्येकाला थोड्याबहुत प्रमाणानें असतेच असते आणि त्यावरूनच कोणत्याही नाटकामध्यें **नाट्य आहे कीं नाहीं** हें समजून येण्यास हरकत पडत नाहीं. असा हा **परस्पर हवाला** देण्याचें आम्हांस भाग पडावें याचें कारण इतकेंच कीं **नाट्य म्हणजे काय हें लिहून दाखवून समजण्यासारखें नाहीं,** तें प्रत्यक्षच दाखविलें पाहिजे आणि इतकें करूनही त्यामध्यें एकमत **होईलच अशी ग्वाही कोणालाही देतां येणार नाहीं हें निराळेंच.**

तथापि असे मतभेद कायम ठेवूनही नाट्याविषयीं जी काय थोडीबहुत चर्चा करतां येण्यासारखी आहे ती करण्यास हरकत नाहीं. त्या दृष्टीनें विचार करतां असें म्हणतां येईल कीं नाट्य म्हणजे काय हें सर्व साधारण प्रेक्षकांना अथवा वाचकांना जरी प्रत्यक्ष प्रमाणानें दाखवितां येणार नाहीं अथवा कदाचित् सांगतांही येणार नाहीं, तरी एखाद्या नाटकामध्यें नाट्याला अवसर आहे कीं नाहीं हें कमजास्त प्रमाणांत स्वतःच्या जाणीवेनें ठरविण्यास त्यांना फारशी अडचण पडणार नाहीं आणि त्या जाणीवेचें गमक म्हणजे नाटक वाचत अथवा पहात असतांना पुढें उभे राहणाऱ्या दृश्याचा त्यांच्या **स्वतःवर होणारा परिणाम** होय ! पति-पत्नीचा-प्रेमी जोडप्याचा-विनोद वाचत असतांना आपल्या मनाला-अगदीं दुःखी कष्टी मनालासुद्धां-जर गुदगुल्या होतील तर त्यांत **नाट्य आहे** असें समजण्यास हरकत नाहीं. दुःखदायक प्रसंग वाचत असतांना जर डोळे भरून येणार नाहींत किंवा साधा सुस्काराही सुटणार नाही तर त्यांत **नाट्य नाहीं** असेंच समजावें लागेल; उलट पक्षीं तसा प्रसंग वाचत असतांना हृदय भरून येऊन हातांतील पुस्तक जर खालीं पडलें तर त्यांत **खरें नाट्य** आहे असें म्हणावें लागेल; वीरश्रीनें नटविलेल्या पात्रांचीं भाषणें जर बिछान्यावर पडल्या पडल्या वाचतां येत असतील, त्या भाषणानें शरीरांतील रक्त जर तापत नसेल तर त्यांत नाट्याच्या दृष्टीनें फारसा गुण आहे असें निश्चयानें म्हणतां येणार नाहीं; उलटपक्षीं वीरश्रीचीं म्हणून लिहिलेलीं भाषणें वाचत असतांना आवाज आपोआप खुलत जाऊन मुखावर वीरश्रीची छटा दिसूं लागते अशी जेथें साधारण वाचकाची स्थिति होते तेथें नाट्याचा अभ्यास केलेल्या नटाला नाट्यकौशल्य हमखास दाखवितां येईल यांत नवल काय ? त्याचप्रमाणें हास्याची गोष्ट ! प्रस्तुत चर्चेंत नाट्य या विषयाला जें स्थळ दिलें आहे तें नाट्य म्हणजे काय या अर्थानें नसून एखाद्या नाटकांत **नाट्याला अवसर आहे कीं नाहीं** हें पाहणें एवढ्यापुरतेंच दिलेलें आहे. सबब ही **नाट्यविषयक चर्चा** कित्येकांना अपुरी वाटण्याचा संभव आहे; कारण 'नाट्य' म्हटल्याबरोबर नटांच्या मूर्ती, त्यांचे हावभाव आणि अंगविक्षेप हीं सामान्यतः डोळ्यांपुढें उभीं राहतात; याशिवाय 'नाट्य'

या विषयामध्यें नटानें अंगिकारलेल्या भूमिकेंत किती प्रमाणांत समरूप व्हावें, ती भूमिका नाट्यरूपानें रंगभूमीवर वठवीत असतांना स्वतःलासुद्धां विसरूजावें कीं नाहीं; व तसें जातां येईल कीं नाहीं, वगैरे अनेक प्रश्न उपस्थित होण्यासारखे आहेत. तथापि त्याची चर्चा अथवा समाधान करण्याचें हें स्थान नसून **नाट्याची परीक्षा** कशी करावी याचें थोडेंबहुत दिग्दर्शन करण्यापुरताच या विषयाला जातां जातां स्पर्श केला आहे व तितक्याच **मर्यादित दृष्टीनें** वाचकांनीं या चर्चेकडे पहावें इतकी सूचना करणें जरूर आहे. तथापि तितक्याही मर्यादित दृष्टीनें पाहिलें तरीसुद्धां एखाद्या नाटकांत नाट्याला अवसर आहे कीं नाहीं, याबद्दल मतभेद अथवा शंकास्थळें राहूं शकतील याची, जाणीव आम्हांला आहे; परंतु त्याचें पूर्ण समाधान मात्र केवळ या अशा लहानशा चर्चेनें-विशेषतः पुस्तकी चर्चेनें—होईल असें वाटत नाहीं कारण ज्याप्रमाणें नाटककाराच्या अंतःचक्षूंपुढें नाटकांतील पात्रांची भुतावळ सारखी नाचत राहिल्याखेरीज आणि त्या पात्रांशीं तद्रूप झाल्याखेरीज त्याच्या नाटकामध्यें नाट्य निर्माण होऊं शकत नाहीं, उतकेंच नव्हे तर नाटककार नाटकच लिहूं शकत नाहीं; त्याचप्रमाणें **नाटकांतील पात्राशीं तद्रूप होण्याची शक्ति असल्याखेरीज नाटकांत नाट्य आहे कीं नाहीं हें सांगण्याचा अधिकार वाचकालाही पण येत नाहीं**; तथापि वरील विधानानुसार नीरस नाटकें लिहिणारे पुष्कळ अनधिकारी नाटककार जसे दृष्टीस पडतात, तसेच नाट्यासंबंधानें अनधिकृत विधानें ठोकून देणारे बेजबाबदार टीकाकारही कांहीं कमी असतात असें नाहीं आणि म्हणूनच **नाट्यासंबंधानें एकवाक्यता होणें दुर्घट आहे** ही जाणीव कायम ठेवूनच त्या विषयाचें किंचित् दिग्दर्शन आम्हीं वर केलें आहे. थोडक्यांत लिहावयाचें म्हणजे **नाटकांतील नाट्य हें त्यांतील रसपरिपाकावरच बव्हंशीं अवलंबून असतें.**

पुष्कळांचा समज असा असतो कीं, एखादें कथानक संभाषण-पद्धतीनें लिहिलें म्हणजे त्याला नाटकाचें स्वरूप येतें; परंतु हा समज चुकीचा आहे हें सांगण्याचें कारण आहे असें नाहीं. आतां केवळ नाट्याच्याच दृष्टीनें पाहिलें तर नुसत्या संभाषणपद्धतींतसुद्धां नाट्य

नसतें असें नाहीं; इतकेंच कशाला पण कादंबरीमध्यें अथवा एखाद्या लघुकथेमध्यें सुद्धां नाट्य असूं शकतें. एखादा लहानसा दोन चार ओळींचा चुटका वाचला तरी सुद्धां त्यांत नाट्याची छटा असते; प्रत्यक्ष दृष्टिगोचर होणाऱ्या अथवा अंतःचक्षूंपुढें नाचणाऱ्या प्रत्येक चित्रामध्यें नाट्य असतें; परंतु तेवढ्याच नाट्याच्या गुणावर तें चित्र ‘ नाटक ’ या सदरांत आणतां येत नाहीं; कारण नाटकांतील नाट्य आणि इतर प्रसंगींचें नाट्य यांत फार अंतर आहे. **नाटकामध्यें नाट्याचा ओघ अविरत-अविरल असा असावा लागतो.** इतर शब्दचित्रांची गोष्ट तशी नाहीं. नाटकांतील प्रत्येक वाक्यामध्यें नाट्याला अवसर असला पाहिजे, या गोष्टीकडे कानाडोळा करता येत नाहीं. अर्थात् **हे नाट्य कौशल्य नाट्यप्रसंगाच्या उत्कटतेवर, विचारोघाच्या तीव्रतेवर आणि विशेषतः भाषेच्या जिवंतपणावर अवलंबून राहील.** नाटककाराच्या भाषेंत जर जिवंतपणा असेल आणि ती भाषा जर नटाकडून उद्बोधक रीतीनें नुसती उच्चारली जाईल तर रंगभूमीवर चाललेल्या नाट्यानंदाचा अनुभव प्रत्यक्ष एखाद्या आंधळ्यालाही घेतां येईल. **आंधळा आणि बहिरा हे नाटकांतील नाट्याचे निकष आहेत** रंगभूमीवर चाललेल्या केवळ भाषाशैलीनें आंधळ्यापुढेंही प्रत्यक्ष नाट्य उभें करतां आलें पाहिजे आणि केवळ नाट्यदर्शनानें एखाद्या बहिऱ्यालाही भाषेचा आनंद अनुभवतां येऊन केवळ त्या नाट्याच्या आधारावर त्याला त्या कथानकाचा शेवटही गांठतां आला पाहिजे. आतां बहिरा मनुष्य हा लेखकाचा निकष नसून तो नटाचा निकष आहे असा जरी प्रथमदर्शनीं वरकरणी भास होत असला तरी त्याची अंतिम जबाबदारी अखेर नाटककारावरच येऊन पडते. नाटकाच्या बाबतींत बहिरा मनुष्य ज्या नटाच्या नाट्यकौशल्यावर अवलंबून असतो त्या नटाची खरी मदार नाटकांतील भाषेवरच असणार आणि भाषा नाटककाराच्या लेखणीवर अवलंबून असणार; अशा रीतीनें **नाट्याची खरी जबाबदारी अखेर नाटककारावरच** येऊन पडते आणि ही जबाबदारी त्यानें किती प्रमणांत पार पाडली आहे याचें लहानसें गमक आम्ही **आमच्या मताप्रमाणें** वर दिग्दर्शित केलें आहे.

एका वाक्यांत लिहावयाचें म्हणजे **नाटकांतील रसपरिपाकावर आणि भाषेच्या सहजसौंदर्यावरच नाट्याला अवसर** मिळावयाचा असतो, अर्थात ज्या लेखकांना वरील गोष्टी साहजिकपणें साधतां येतात त्यांच्या नाटकांत नाट्य आपोआपच निर्माण होतें; त्यासाठीं त्यांना मुद्दाम परिश्रम करावे लागत नाहींत. आतां नट, नाट्य आणि नाट्यचित्र हीं जरी वस्तुतः आभासात्मक वाटत असलीं तरी नुसत्या खोट्या अवसानानें त्यांचा कार्यभाग पार पाडूं असें कोणी मनांत आणील तर तें मात्र साधणार नाहीं; उलटपक्षीं असेंही विधान करावें लागेल कीं सत्यसृष्टीच्याही पलीकडे जाऊन वस्तुस्थितीमध्यें बाह्य उपाधींची जादा भर घातल्या-खेरीज त्या सत्याचा आभासही पूर्णपणें दाखवितां येत नाहीं. या दृष्टीनें प्रस्तुत विषयाकडे पाहिलें असतां आपल्या हातून नाट्य निर्माण होण्यासाठीं प्रासादिक लेखकाला प्रतिपाद्य विषयाशीं, त्याच्या कथा-नकाशीं व त्यांतील पात्राशीं किती गाढतेनें तल्लीन व्हावें लागत असेल याची थोडी बहुत कल्पना येण्यासारखी आहे; अर्थात् **अशा नाट्यलेखकाच्या कृतीवर अधिकारवाणीनें टीका करण्या-साठीं टीकाकारही तितकाच अधिकारी लेखक पाहिजे**; निदान नाट्याच्या बाबतींत तरी बेजबाबदारपणानें टीका करणें हें 'येरा गबाळांचें काम नोहे' इतकें ध्वनित करून प्रस्तुत **नाट्यविषयक थोडी बहुत सामान्य चर्चा** आटोपती घ्यावी हें बरें.

मात्र तत्पूर्वी नाटकांतील गद्यस्वरूप संपुष्टांत आणून सद्यः-परिस्थितींत प्रभावी होऊन बसलेल्या संगीताची—पक्षी नाटकांतील **काव्याची थोडीबहुत चर्चा** करणें जरूर आहे ती करून आपण मार्गी होऊं.

आतां खरें म्हटलें असतां नाटक काय, कादंबरी काय, किंवा एखादी लघुकथा काय, कोणतेंही ललित वाङ्मय घेतलें तरी तें काव्य या सदरांतच मोडूं शकतें; काव्याला कवितेचें म्हणजे पद्या-चेंच स्वरूप पाहिजे असें नाहीं; तथापि हें जरी खरें असलें तरी **काव्य म्हणजे पद्यमय काव्य** हाच रूढार्थ लक्षांत घेऊन तेवढ्या मर्यादित दृष्टीनेंच आपण या विषयाकडे थोडक्यांत पाहूं.

आतां यासंबंधांत प्रथम विचारांत घेण्यासारखी बाब म्हणजे **काव्याची व्याख्या** होय आणि ती सर्वसाधारण, सुटसुटीत आणि थोडक्या शब्दांत करावयाची म्हटलें म्हणजे **ज्या लेखनानें मनुष्याच्या रसात्मक भावना**—मग त्या आनंदमय असोत कीं दुःखमय असोत—**जागृत होतात तेंच काव्य होय** अशी करतां येईल. आतां कोणत्याही काव्यामुळें कसल्याही भावना उत्पन्न न होणारे कांहीं हरीचे लाल अगदींच सांपडणार नाहींत असें नाहीं; परंतु अशा निर्विकार जीवांना "सुभाषितेन, गीतेन, युवतीनां च लीलया । यस्य न द्रवते चित्तं स वै मुक्तोऽथवा पशुः ॥ अशा कोटींतच घातलें पाहिजे. तथापि अशा असाध्य जीवांची गोष्ट सोडून दिली तरी सर्वच काव्यापासून सर्वांच्या भावना सारख्याच प्रमाणांत उद्दीपित होतात असें नाहीं या वस्तुस्थितीचाही प्रश्न विचारांत घ्यावा लागेल आणि त्याचा तारतम्यबुद्धीनें कितीही विचारपूर्वक वादविवाद केला तरी त्यामध्यें काव्याच्या सरसनिसरतेबरोबरच प्रत्येकाच्या धारणाशक्तीच्या प्रश्नाची गुंतागुंत होऊन बराच कोलाहल माजेल आणि त्यासंबंधांत कोणतेंही निश्चत उत्तर न मिळतां त्याचें अखेर पर्यवसान वितंडवादांतच होऊन कोणताच निर्णय लागणार नाहीं. मनुष्याच्या बुद्धीप्रमाणें काव्याचा आनंद त्यास यथामती मिळूं शकेल; मूळ काव्यविहाराचीच हौस किंवा संवय नसेल तर काव्यांतील आनंद मिळणें शक्य नाहीं. सबब 'काव्यापासून उद्दीपित होणाऱ्या भावनांचा प्रश्न हा जसा काव्याच्या सरसनिरसतेचा आहे, तसाच तो प्रत्येकाच्या धारणाशक्तीचाही आहे,' असेंच अनिश्चित आणि द्विधा उत्तर देण्याचा प्रसंग येऊन अखेर कमीजास्त प्रयत्नानें कां होईना पण कांहीं उत्कट भावना ज्या लेखनापासून निर्माण होतात **त्यालाच काव्य म्हणतां येईल** हेंच ठोकळ विधान अखेर निश्चित करावें लागेल.

या भावना रंगविण्याचे निरनिराळ्या कवींचे निरनिराळे प्रकार असूं शकतात. कित्येक कवी आपल्या काव्याच्या खोल अंतरंगांत ज्ञानवंतांच्या आनंदासाठीं **तात्त्विक गूढार्थ** ठेवून इतरेजनांच्या समाधानासाठीं उपमा—अलंकारादि बाह्यरंगांनीं रूढार्थ सजवितात.

कित्येक गूढार्थ तर राहोच, पण साध्या रूढार्थाकडेही फारसें लक्ष न देतां केवळ भाषालंकार, शब्दचमत्कृती, नादमाधुर्य इत्यादि **बहिरंगावरच बेसुमार श्रम** घेतात आणि ते इतके पराकोटीला जातात कीं त्या शब्दलालित्याच्या नादब्रह्मांत काव्यांतील अर्थाचा मागमूसही नाहींसा होऊन प्रसंगविशेषीं या काव्याच्या अर्थाचा अनर्थ जरी होऊं लागला तरी त्याबद्दल ते फारशी फिकीर ठेवीत नाहींत; कां होईना, पण या कवींमध्यें काव्याचें बाहिरंग खुलविण्याचें सामर्थ्य तरी असतें, परंतु या कवींच्यावरही ताण करणारे कांही कविवर्य असतात; त्यांना कवितेचें बाह्यांग सजविण्याचीही फक्त 'ट' ला 'ट' जुळाविण्यापेक्षां जास्त शक्ती नसते. केवळ आपल्या **अंतरींचें रडगाणें** गाण्यासाठीं ते काव्याच्यामार्गे-हात धुऊन-लागलेले असतात. तथापि या कवींना कवितेच्या बाहिरंग उपाधीची, प्रास–अनुप्रासाची निदान नुसती जाणीव तरी असते; परंतु काव्याचें एवढेंही बंधन सहन न होणारे कांहीं **प्रागतिक कवी** असतात, ते निर्यमक कवितेच्या सुधारणेचा झेंडा घेऊन दशदिशांच्या दिग्विजयार्थ बाहेर पडलेले दिसतात, अर्थात् त्यांनाही ते **स्वतःला म्हणवून घेतात म्हणून कवि** म्हणणें भागच आहे.

खरें म्हटलें असतां काव्याचा आनंद हा अनिर्वचनीय असून तो इंद्रियजन्य आनंदापेक्षांही श्रेष्ठ आहे. **अर्थशून्य काव्य हें काव्यच नव्हे.** काव्यामधून सखोल आणि आनंदमय अशा अर्थाची कांहीं तरी निर्मिती झाल्याशिवाय भावनोद्दीपन आणि रसोन्नति होणें नाहीं आणि तो अर्थ जितका खोल तितका त्याचा आनंदही जास्त. काव्यांचा अर्थ किंवा उद्देश फक्त मनानें ऐकावा, बुद्धीनें पहावा, आणि चित्तानें घ्यावा अशा योग्यतेचा असेल आणि तो बुद्धिमान्, तपस्वी आणि निर्मल अन्तःकरणांतून निघालेला असेल तर त्या काव्याची थोरवी काय वर्णावी! अशा तऱ्हेच्या वर्णनाची थोरवी सरस्वतीच्या वरदहस्तानें अनुग्रहित, तपःसामर्थ्यानें अलंकृत आणि ज्ञानविज्ञानवैभवानें भूषित अशा **ज्ञानदेव, एकनाथ, तुकाराम, रामदास**, अशा विभूतींच्या ग्रंथांचीच गावी। त्यानंतर अलीकडच्या काळांत **मोरोपंत, रामजोशी, वामनादिकांनीं** ती प्रथा थोड्या-

बहुत प्रमाणांत चालू ठेवली. अशा थोर थोर कवींच्या काव्यावरूनच **काव्यनिर्मितीचे नियम** ठरवावयाचे असतात. त्या नियमांचें उल्लंघन करणारे कवी हे सरस्वतीच्या गाभाऱ्यांतील खरे उपासक नसून देवळाबाहेर ठेवलेला तिच्या नांवाचा नुसता भंडारा लुटणारे आणि त्या लुटींत आपल्या लौकिकाचा (?) उदो उदो करून घेणारे भुते आहेत हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. सरस्वतीच्या अंतरंगाचा सहवास मिळविण्याकरितां हंगामी नांवलौकिकांचा हळवा हव्यास आणि सांसारिक कोलाहल सोडून जरा उच्च दर्जाच्या वातावरणांत विहरलें पाहिजे. संसारांतील रडगाणीं गाण्यासाठीं सरस्वतीचा कंठ कधीं खुलत नसून 'परित्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम्' अशी वीरवृत्ती उत्पन्न करण्यासाठीं सरस्वतीची ओजस्विता नेहमीं सज्ज असते ; शृंगाराचा आनंद देण्यासाठीं आणि कारुण्याचीं दुःखें गाण्यासाठीं तिच्या ऊर्मी जरी मधून मधून उचंबळून येतानां दिसून येत असल्या तरी **नवरसांनीं नटलेली श्री सरस्वतीची आपादशीर्ष मूर्ति** फक्त भक्ताच्या मानसोन्नतीसाठीं परमेश्वराची आराधना करतांनाच स्फूर्तिस्फुल्लिंगानें सर्वांगीं फुललेली असते ! अशा स्फूर्तिदायक सरस्वतीचा प्रसाद मिळविणाऱ्या कवीचा आत्माही तितकाच बलशाली आणि अभिजात पाहिजे. थोडक्यांत दिग्दर्शित करावयाचें म्हणजे काव्यामध्यें वैयक्तिक रडकथा किंवा सृष्टींतील त्रुटितें यांचे सूर न निघतां विश्वात्मक गाण्याचे आलाप सुटले पाहिजेत. अशा उच्च विचारविहारांत मनाला रमविणारें तेंच **जिवंत काव्य** होय ! नादमाधुर्य, शब्दचमत्कार आणि पदलालित्य यांपासून होणारा आनंद हा काव्यानंद नसून तो निर्जीव अलंकाराचा डोळदिपी भपका होय ! आणि स्वाभाविक तारुण्योन्मादाला जास्तच उच्छृंखल करणारीं अनिर्बंध प्रेम-विरह गीतें आणि फुटकळ विषयावरील अस्फुट अशीं स्फुट काव्यें हीं नसून ती **काव्याची सावली** होय ! अर्थात् सावली म्हणजे ज्याप्रमाणें मूर्तीचें तेजोहीन, विकृत स्वरूप अर्थी त्या मूर्तीचें विडंबन होय; त्याचप्रमाणें हीं असलीं स्फुट काव्यें हें **काव्य—विडंबन** होय ! आणि या विडंबनाचेंही विडंबन करणारे कवी आणि त्यांचें काव्य यांना **काव्यकंटकांची काव्यवंचनाच** म्हणावयाचें नाहीं तर दुसरें काय म्हणावयाचें ?

आमच्या मतें कवींचा अथवा त्यांच्या **काव्यांचा गुणानुक्रम** वरीलप्रमाणें लागूं शकतो.

आतां या काव्याचा गुणानुक्रम ज्याच्या त्याच्या दृष्टिकोनाप्रमाणें उलटासुलटा कसाही लागो, तिकडे फारसें लक्ष न देतां प्रस्तुत चर्चात्मक दृष्ट्या **नाटकामध्यें काव्याचें स्थान आणि महत्त्व** किती आहे याचाच सध्यां विचार करूं.

खरें म्हटलें असतां मनुष्यप्राणी बोलतांना कधीं पद म्हणत नसूनही नाटकामध्यें मात्र भाषणाच्या ऐन रंगांत पात्र पद म्हणतांना दिसतें आणि हा **अस्वाभाविकतेचा दोष** बहुजनसमाज बिनशर्थ मान्य करतो—नव्हे मोठ्या आवडीनें उलट त्याचें कौतुकच करतांना दिसतो—याची उपपत्ती थोडक्यांत कशी लावावयाची ?

वर लिहिलेंच आहे कीं नाटकाचें स्वाभाविक स्वरूपच रसात्मक काव्यमय आहे आणि त्या रसाविष्करणाचें जीवन मुख्यतः नटाच्या नाट्यकौशल्यावर अवलंबून आहे. नटाच्या नाट्यकौशल्याचें आधिष्ठान जर नाटकाला मिळालें नाहीं, तर ललित वाङ्मयांतील नाटकाचें वैशिष्ट्यच नष्टप्राय होण्याचा संभव आहे. कित्येकांच्या मतें ही **आपत्ति टाळण्यासाठीं** म्हणूनच नाटकामध्यें पद्यविषयाला स्थान देणें क्रमप्राप्त—नव्हे आवश्यक आहे. ही दोषैक दृष्टी सोडली तर **रसोत्कर्ष साधण्यासाठीं म्हणून संगीताचा अंगिकार** करणें अवास्तव नाहीं असेंही म्हणतां येईल आणि या सर्वापेक्षांही मुख्य कारण म्हणजे बहुजन समाजाची अवास्तव आवड पुरविण्याची **धंदेवाईक लोभी दृष्टी** हें होय ! असो.

कोणत्याही कारणासाठीं कां होईना, पण नाटकांतील हा अस्वाभाविकतेचा दोष एकदां पत्कारावा लागला आहे खरा; पण तो सध्यां इतका प्रभावशाली होऊन बसला आहे कीं रसपरिपोष होण्याची गोष्ट सोडूनच द्या, पण रसहानी होत आहे हें प्रत्यक्ष प्रत्ययास येत असतांनाही नाटकांतून तो दोष टाळण्याची स्वतंत्र शक्ती नाटककाराच्या अंगांत त्यानें ठेविली नाहीं. या पद्यमय काव्याची व्याप्ती उंटाच्या पिल्लाप्रमाणें हळूं हळूं इतकी विस्तार पावली आहे कीं, त्यामुळें नाट्याचें मूळ स्वरूप कायम ठेवणाऱ्या **नटांचें महात्म्य**

नाट्यदिग्दर्शक म्हणून नाममात्र राहून नाटकाला संगीत जलशाचें नवें स्वरूप देणाऱ्या गायकालाच रंगभूमीवर प्राधान्य मिळालें आहे. तथापि हें संगीताचें अतिरेकी स्वरूप बाजूला ठेवून त्याच्या अनुरूप स्वरूपाचा जर विचार करूं लागलों तर नाट्यानुकूल संगीतानें रसपरिपोषाला पुष्कळ अंशीं मदत होते ही गोष्ट अगदींच नाकबूल करतां येणार नाहीं; तसेंच ज्यांच्या जिवावर नाट्यकला जगवावयाची, त्या-अगदींच आंबटशोकी जरी नाहीं तरी रसिक-**आश्रयदात्यांची आवडनिवड** थोडीबहुत विचारांत घेऊन त्यांच्या हेतुपूर्तीची जबाबदारीही संभाळलीच पाहिजे.

येणेंप्रमाणें नाटकामध्यें काव्याची आवश्यकता पटविल्यानंतर त्याच्या **वाजवी** स्थानाबद्दल विचार करणेंही जरूर आहे व त्याचा फारसा विस्तार न करतां तें दिग्दर्शित करावयाचें म्हणजे फुलवेलीवर फुलाचा जो दर्जा, डोंगरचढणीवर मध्यंतरीच्या विसाव्याची जी जागा, किंवा सौंदर्यवतीच्या अंगावर अलंकारांचें जें स्थान तेंच **नाटकामध्यें काव्याचें स्थान** होय !

एखादी फुलवेल सर्वच बाजूंनीं पुष्पाच्छादित असेल तर आपल्या सहजसौंदर्याला ती पारखी होतेच होते; पण त्या पुष्पांच्या विपुलते-मुळें त्यांची सामान्य जनाकडून झालेली हेटाळणीही तिला उघड्या डोळ्यांनीं पहावी लागते ! जुनाट वृक्षाचें खोड उभें आहे, त्याच्या आवर्तीभोंवतीं आपल्या लतांचीं वेटोळीं घालीत घालीत वेल त्याच्यावर चढत आहे, तिच्या कांहीं फांद्या मधून मधून खालीं लोंबत आहेत, फांद्यांच्या शेवटीं कोमल पानांचे तुरे फुलले आहेत आणि त्याच्या आश्रयानें वर डोकें काढणाऱ्या कित्येक कोंवळ्या कोंवळ्या कळ्या हळूं हळू वर येत आहेत, पैकीं कांहीं कळ्या उमलूं घातल्या आहेत, कांहींचीं उमललेलीं फुलें होऊन त्यांच्या सुवासयुक्त वायुलहरी सभोंवार विहरताहेत आणि त्यांतही मुख्य गोष्ट म्हणजे त्या वेलीभोंवतीं रंगीबेरंगी फुलपांखरें इतस्ततः बागडत असून फुलांमधील मधाच्या आशेनें त्यांच्या भोंवतीं गुं गुं शब्दानें मधुकर गुंजारव करीत आहेत ! अशा पुष्पवती वेलीखालींच काय पण त्या वठलेल्या जुनाट वृक्षालाही **चिकटून उभे राहण्याचा मोह**

रसिकांना तर आवरतां येणार नाहींच नाहीं; पण एखादा अरसिक मुद्धां त्या जागीं क्षणमात्र तरी घुटमळल्याखेरीज राहणार नाहीं.

डोंगरचढणीचीही हीच गोष्ट! अर्थात् चढण म्हटली म्हणजे तिच्यापासून होणारे श्रम, सुटणारे उसासे, आणि त्या बरोबरच वाहणारे घर्मबिंदूही आलेच! त्यांतही **चढणारें माणूस जरा नाजुकच** असावें! सूर्याचीं किरणेंही त्यावेळीं जरा तीव्रतरच होत असावींत, वाटेंत कोठें झाडाची सावली मिळूं नये, डोंगरपठार लौकर गांठण्याची मार्गे ओढ असावी आणि त्यांतही विशेष म्हणजे डोंगरवाट थोडीशी अवघड असून जवळ जरासें ओझेंही असावें! खरोखर अशा चढणीच्या श्रमानें श्रांत झालेल्या जिवाला मध्यंतरीं झाडाच्या सावलीखालीं नुसती टेकण्याइतकी कां होईना पण थोडीशी जागा सांपडली आणि त्यावेळीं थंड वाऱ्याची झुळूक जर अंगाला चाटून जाऊं लागली तर ती डोंगरवाटेची मलूलमुखी मूर्ति त्या ठिकाणीं घटकाभर तरी विसावा घेतल्याखेरीज पुढें मार्गी होईल काय?

सौंदर्यवतीच्या अंगावरील अलंकारांचासुद्धां हाच थाट! साध्या आंबाड्यांत खोंवलेल्या हिरव्या मरव्याची डिक्षी डोक्यावरून हळूंच डोकावून पहात आहे, दोन्हीं कानांवर विरळ केशकलापाचें आच्छादन असून खालीं कर्णफुलें हलत आहेत, पाणीदार मोत्यांच्या नथेचा आंकडा नासिकेवर डौलानें विराजतो आहे, गळा कंठमण्यानें भूषित असून वक्षःस्थलावर मोहनमाळेचा एखादाच पदर रुळतो आहे, कटिप्रदेशीं झालरीचा कमरपट्टा आहे, हातामध्यें एखादें दुसरें रत्नकंकण असून डाव्या अनामिकेंत चटकदार खड्याची मुद्रिका आहे, आणि पदतल अगदींच ओकें न दिसावें म्हणून किंवा आपल्या आगमनाची चाहूल आपल्या रमणाला देण्याचें कार्य स्वतःवरच न पडतां तें परस्पर आपोआपच व्हावें म्हणूनच कीं काय, रूमझुम् वाजणाऱ्या तोरड्यांचें लेणें पायीं ल्याली आहे! अशा शेलक्याअलंकारांच्या लेण्यांनीं त्या **भामिनीचें रूपसौंदर्य द्विगुणित** झालेलेंच दिसणार नाहीं कां? कशाला पाहिजेत ते गोठतोडे, कुड्याबुगड्या, पोतपेट्या, तन्मणी, चंद्रहार किंवा त्या बिंदीबिजवरा या दागिन्यांचें ओझें? विनाकारण त्या नाजुकसाजूक जिवाला जखडती

जाचणूक आणि तिच्या तारुण्याच्या स्फुरणावर निष्कारण दडपण ! शिवाय त्यांत सौंदर्योपासकांच्या चित्ताची आनंदहानी होते ती निराळीच ! रसिकाचें हें भाग्यच म्हणावयाचें कीं युवतिवर्गानें आपले **अधर, कपोल** आणि **नेत्र** हीं निदान तीन युग्में तरी त्रिस्थळी यात्रेच्या पवित्र स्थानाप्रमाणें **काव्यसौंदर्याचीं आदर्शस्थानें** म्हणून सौंदर्योपासकाच्या **प्रसन्नतेसाठीं स्वयंभू स्वरूपांत** कायम ठेवलीं आहेत.

नाटकांतील काव्य विभागाची हुबेहूब हीच स्थिति आहे ! वेळ अवेळ न पाहतां पदांची गर्दी व त्यांची अस्थानीं स्थापना झाली म्हणजे खुद्द त्या पदांची अवहेलना होतेच होते; पण त्याबरोबरच त्या **नाटकाचीही स्वारस्यहानी** झाल्याशिवाय रहात नाहीं. नाटकांतील नाट्य किंवा भाषा समाधानकारक वठत नाहीं व त्यामुळें रसपरिपोषाचा टप्पा जितक्या शीघ्रतेनें आणि सुलभतेनें गांठावयाला पाहिजे तितक्या शीघ्रतेनें आणि सुलभतेनें गांठतां येत नाहीं, अशा वेळीं प्रतिपाद्य विषयाला धरून आणि कथासंगती न सोडतां **रसानुकूल संगीताची योजना** केली तर ती इष्ट फलदायीच होते.

आतां या **पदांच्या जागा कोणत्या** याचें निश्चित स्वरूपांत उत्तर देणें– फार काय पण अशी काव्यचर्चा करणें हेंसुद्धां अत्यंत कठीण आहे; तथापि व्यक्तिगत मतभेदाला संपूर्ण अवसर ठेवून याबाबत सामान्यतः **तात्त्विक विवेचन** करूं लागलों तर साधारणपणें असें म्हणतां येईल कीं **रंगभूमीवर एकच एक पात्र** असेल व तें आपल्या विचारतंद्रींत रंगून गेलें असेल, तर त्या रंगतीच्या नादांत एखादें दुसरें पद त्याच्याकडून गावविलें तर वाचकांच्या–प्रेक्षकांच्या विशेषतः श्रोत्यांच्या चित्तरंजनाला थोडीबहुत मदतच होण्यासारखी आहे. **रंगभूमीवर दोन पात्रें** विशेषतः स्त्रीपुरुष-युगुल किंवा फारच झालें तर तिसरी व्यक्ती म्हणजे एखादी बालमूर्ति असेल तर अशा प्रवेशांत संभाषणानुरोधानें रसाच्या खंडविभागांतीं पद्याची योजना करणें अनुरूपच होईल. **दोहोंपेक्षां अधिक प्रमुख व्यक्ती रंगभूमीवर** असतील तर पद्यभागाची भानगड सहसा मचवूं नये; कारण अशा प्रसंगीं पद्यगायनानें **नाट्याची हमखास हानी** होते.

त्याचप्रमाणें काळ, वेळ आणि प्रसंग याला अनुसरून कोणत्या ठिकाणीं कोणत्या रागाची योजना केली पाहिजे हाही एक **नाट्यशास्त्रदृष्ट्या फार महत्त्वाचा विषय** आहे; परंतु त्यासंबंधीं **अधिकार वाणीनें लिहिण्याची आमची पात्रता नाहीं**; तथापि त्यासंबंधीं इतकें लिहिण्यास हरकत नाहीं कीं या **पद्यमय काव्यासाठीं** शृंगार, करुण, शांत या रसांचे प्रवेश हीं **उत्तम स्थानें** होत. वीर-रसाच्या किंवा रौद्ररसाच्या प्रवेशांतही पद्यांना स्थान देतां येण्यासारखें आहे. परंतु त्यावेळच्या रसाविर्भावाप्रमाणें त्या पद्यांना धांगडधिंग्याचें स्वरूप प्राप्त होऊन त्यांत गायनाचा खरा आनंद मिळण्याचा फारच थोडा संभव आहे व त्या गायनाच्या आनंदांतच जर नट स्वतः रंगून श्रोत्यांनाही गुरफटून टाकण्याचा प्रयत्न करील तर त्या **रसरंगतीची** हानी झाल्याशिवाय राहणार नाहीं हें निश्चित; तथापि हा गायकाचा व गानलुब्ध श्रोत्यांचा प्रश्न आहे, आपल्या या वाङ्मयीन नाट्यचर्चेंत ह्या विभागाला फारसें महत्त्व देण्याचें कारण नाहीं.

येणेप्रमाणें नाट्यविषयक प्रमुख बाबींची सर्वांगीण जरी नाहीं तरी '**थोडी बहुत सामान्य चर्चा**' करून नाटकाच्या गुणावगुणा-विषयीं आमचे विचार आम्हीं वाचकांचे पुढें मांडले आहेत; तथापि तितकें साधूनही **नाटकाच्या लोकप्रियतेचा प्रश्न** पुन्हां अनिश्चितच राहतो. नाटक काय, कादंबरी काय, किंवा दुसरें एखादें लिखाण काय, त्याऱ्यावर जितक्या जास्त वाचकांच्या उड्या तितकी त्याची लोक-प्रियता जास्त, हा सर्वसाधारण सिद्धांत कोणालाही कबूलच करावा लागेल; तथापि नाटकाला रंगभूमीवरील प्रयोगामुळें प्रेक्षकवर्गाची विशेष भर मिळत असल्यामुळें नाटकाची लोकप्रियता पुष्कळ अंशीं नाटकगृहांतील प्रेक्षकांच्या संख्याबलावरच अवलंबून असते. परंतु अशा तऱ्हेनें रंगभूमीवर 'लोकप्रिय' म्हणून गाजणारें नाटक उपरीनिर्दिष्ट गुणांच्या दृष्टीनें उत्तमच असेल किंवा मशारनिल्हे गुणांनीं युक्त असें नाटक रंगभूमीवर प्रयोगाच्या दृष्टीनेंही लोकप्रिय होईल असें हमखास विधान करतां येईल असें मात्र नाहीं. कारण नाटक लोकप्रिय होणें अथवा न होणें ही गोष्ट पुष्कळ अंशीं नटांच्या गुणावगुणावर व रंगभूमीवर दाखविल्या जाणाऱ्या देखावे, नाच वगैरे

बाह्य उपाधीवरच अवलंबून असते; शिवाय नाटक पाहण्यासाठीं येणारे सर्वच प्रेक्षक नाटकांतील गुणावरच लुब्ध होऊन येतात असें नाहीं; आणि तसें पाहिलें तर नाटकाच्या गुणावगुणाची परीक्षा करण्याइतका **नाटकाचा सर्वसाधारण प्रेक्षकवर्ग सुज्ञ असतोच असें नाहीं.** अर्थात् सद्यःकालीन लोकप्रियतेच्या चढत्या उतरत्या अंशावर गुणावगुणाच्या दृष्टीनें नाटकाची योग्यता ठरवूं जाणें धोक्याचें आहे; कारण स्थळ, काळ, वेळ यांपैकीं एखाद्या निमित्तानें अथवा एखाद्या विशिष्ट परिस्थितीमुळें लोकप्रिय म्हणून चमकून गेलेलीं नाटकें कांहीं कालानंतर सांदीकोंपऱ्यांत पडलेलीं दिसून येतात; उलटपक्षीं वाङ्मयदृष्ट्या चांगलीं असणारीं नाटकें रंगभूमीवर प्रयोगदृष्ट्या नालायक ठरूं पाहतात; शिवाय ही लोकप्रियताही पुष्कळ प्रसंगीं विशिष्ट मंडळीवर किंवा एखाद्या नटाच्या कर्तबगारीवरच अवलंबून असते; सबब एके ठिकाणीं आणि एकदां लोकप्रिय झालेलें नाटक दुसऱ्या मंडळीकडून तितकें लोकप्रिय झालेलें दिसतेंच असें नाहीं. या दृष्टीनें **नाटकाच्या गुणावगुणाच्या कसोटीसाठीं धर्मकाटा म्हणून लोकप्रियतेच्या निकषाचा उपयोग करणें वाजवी ठरणार नाहीं.** आतां इतकें मात्र खरें कीं नाटक वाङ्मयदृष्ट्या उत्तम असूनही जर तें रंगभूमीवरही लोकप्रियता संपादन करूं शकेल तर दुधांत साखर पडल्याप्रमाणें 'अधिकस्याधिकं फलं' या न्यायानें तें सहजच श्रेष्ठतर ठरलें जाईल; अर्थात् ही गोष्ट ज्यावेळीं नाटक सर्व गुणांनीं युक्त असेल त्याच वेळीं शक्य होईल हें लिहिणें नलगे.

अशा तऱ्हेचीं सर्वगुणसंपन्न नाटकें ज्या लेखणींतून उतरतात, ती लेखणी नाट्याचार्यांच्या पीठावर अधिष्ठित झाल्यास त्यांत नवल असें कांहींच नाहीं. आतां वर निर्दिष्ट केलेले गुण कोणाच्या नाटकांत अगदींच सांपडणार नाहींत असें नाहीं. **एखाद्या दुसऱ्या नाटककाराच्या एखाद्या दुसऱ्या नाटकांत वरीलपैकीं एखाद दुसरा गुण** सांपडेलही; परंतु एकाच लेखणींतून उतरलेल्या बहुतेक नाटकांत वरीलपैकीं बहुतेक गुण ज्यावेळीं दृष्टोत्पत्तीस येतात, त्यावेळीं त्या लेखणीचें कौतुक वाटतें, अभिमान वाटतो आणि असा गुणसंपन्न लेखक साहाजिकपणेंच '**नाट्याचार्य**' म्हणून संबोधला जातो! अर्थात् उपरीनिर्दिष्ट

सिंहासनाधिष्ठित नाट्याचार्यांची प्रतिमा

त्यांच्या नाट्यकलेच्या वास्तविक स्वरूपांत पहावीशी वाटल्यास त्यांत अस्वाभाविक असें कांहींच नाहीं. सबब नाट्याचार्यांच्या नाटकांचा आस्वाद वर वर्णन केलेल्या विशिष्ट गुणांच्या दृष्टीनें घेण्यासाठीं एकदम त्याच विषयाकडे वळणें बरें, म्हणजे वरील **सामान्य चर्चेचें प्रत्यक्ष प्रमाण** आपोआपच दिसेल !

श्री. खाडिलकरांच्या एकंदर नाटकाकडे दृष्टी फेंकली असतां जी एक गोष्ट प्रामुख्यानें नजरेस येते ती ही कीं, त्यांचीं **बहुतेक नाटकें विषयप्रधान** आहेत. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु', 'बायकांचें बंड' आणि 'प्रेमध्वज' या दोन तीन नाटकांमध्यें मात्र एखादा विषय प्रतिपादन करण्याचा लेखकाचा फारसा हेतु दिसत नाहीं. पैकीं पहिल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेंतच लेखकानें आपला नाटक लिहिण्याचा हेतु स्पष्टपणें प्रदर्शित केला असल्यामुळें तसा अवास्तव हेतु त्याच्या माथीं मारण्यांत स्वारस्य नाहीं व तसा तो आम्ही मारीतही नाहीं. 'बायकांच्या बंडांत'ही विषयाचा भारदस्तपणा आणि तीव्रता फारशी नाहीं. 'प्रेमध्वज' नाटक हें तर बोलून चालून रूपांतर; तेव्हां मूळ लिखाणांतच विषयाला फारसें प्राधान्य नसल्यावर प्रतिबिंबामध्येंही तें दिसत नसल्यास त्यांत नवल नाहीं. अशीं एक दोन नाटकें अपवाद म्हणून सोडलीं असतां बाकीचीं सर्व नाटकें कोणत्या तरी विषयाचें खंडण वा मंडण करण्यासाठींच लिहिलेलीं आहेत. शिवाय तें खंडण—मंडणसुद्धां लुळयापांगळया मुद्यांच्या आधारावर, लेच्यापेच्या कोटीक्रमानें आणि दुबळया भाषेनें केलेलें नसून त्याचा अखेरचा निर्णयही निश्चित आणि असंदिग्ध शब्दांत स्पष्टपणें दिलेला असतो. अशा तऱ्हेचें सडेतोड लिखाण निपजविण्यासाठीं विषयही अशाच गंभीर आणि खंबीर स्वरूपाचा घेतलेला असतो कीं, त्याबद्दल मतभेद दाखवितांना वाचकांना जरा विचारच करावा लागतो आणि **अशा विषयाची निवड करण्यांत** व विशेषतः नाटकामध्यें त्याची रंगत साधण्यांतच **खाडिलकरांच्या नाटकाचें बरेंचसें श्रेय** निदान प्रतिपाद्य विषयासंबंधीं तरी अवलंबून आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

आतां प्रतिपाद्य विषय म्हटला म्हणजे त्यामध्यें ब्रह्म-माया, सगुण-निर्गुण उपासना इत्यादि गंभीर विषयापासून तों तहत सामान्य स्त्रीपुरुषांच्या नित्य नव्या वेशभूषेचे नवेनवे प्रकार किंवा पति-पत्नींनीं एकमेकांच्या नांवानें एकमेकांना संबोधावें किंवा नाहीं यासारख्या सामान्य थिल्लर विषयांचा अंतर्भाव होण्यासारखा आहे. या विषयामध्यें पारमार्थिक, धार्मिक, आर्थिक, सामाजिक, राजकीय आणि त्यामध्येंही **सामुदायिक आणि वैयक्तिक परिणामाचे विषय** असा भेद असून नाटकाच्या प्रत्यक्ष फलदायीपणाच्या दृष्टीनें वैयक्तिक गुण-परिणामावर अधिष्ठित असे विषयच नाट्यलेखनाला **विशेष इष्ट** असतात आणि याच दृष्टीनुसार खाडिलकरांच्या नाटकांत प्रतिपाद्य विषयाची निवड झालेली दिसून येते. आंवळ्या-भोपळ्याची मोट बांधण्याचा हव्यास खाडिलकरांच्या नाटकांत केव्हांही फारसा दिसून येत नाहीं. याचा अर्थ देशोद्धाराचा किंवा समाजसुधारणेचा शाब्दिक उपदेश त्यांना त्यांच्या नाटकांत करतां येत नाहीं किंवा त्यांनीं तसा तो कधीं केला नाहीं असा नाहीं; परंतु प्रत्यक्ष परिणामाच्या दृष्टीनें तशा तऱ्हेचें लिखाण फोल असतें असा अनुभव घेतल्यानंतरच त्यांची लेखणी वैयक्तिक सुधारणेच्या विषयाकडे झुकल्याचें दिसून येतें.

'कांचनगडच्या मोहनें'त स्वराज्यप्राप्तीचा उपदेश केला, 'बायकांच्या बंडां'त स्त्रीपुरुषांच्या समानतेचा खेळखंडोबा करून दाखविला, 'भाऊबंदकीं'त भाऊबंदकीचे इष्टानिष्ट परिणाम दाखविले, 'कीचकवधां'त असहाय सैरंध्रीच्या दुखविल्या मनाच्या समाधानीसाठीं कीचकासारखा मदोन्मत्त वीर मातींत मिळविला, 'प्रेमध्वजां'त हिंदूमुसलमानांच्या अहीनकुलवत् वैराला जिगरदोस्तीचें वळण दिलें, श्रीमंतीविरुद्ध गरिबीच्या वादविवादांत श्रीमंतीला नामोहरम करून गरिबीला श्रेष्ठपदावर चढविलें, नाट्यप्रांगणांतील कल्पनेचें वारूं लेखणीच्या फटकाऱ्याच्या जोरावर जितकें वारेमाप दामटतां आलें तितकें दामटून पाहिलें; पण घोडेस्वाराच्या अश्वारोहणाच्या आनंदाचें खरें समाधान त्यांत लाभल्यासारखें दिसलें नाहीं आणि याचें एकच एक कारण म्हणजे वरील विषयांना बरेंचसें सामुदायिक स्वरूप असल्यामुळें त्यांच्या प्रत्यक्ष परिणामाचा आनंद निःसंदेह मिळण्या-

सारखा नाहीं आणि म्हणूनच अशा विषयाच्या परिणामाचे पडताळे मिळण्याची अपेक्षा करणें म्हणजे आंवळया-भोपळयाची मोट बांधण्यासारखें हव्यास धरण्यासारखें आहे असें आम्हीं वर म्हटलें आहे.

या ठिकाणीं सामुदायिक परिणाम आणि वैयक्तिक परिणाम यांचीं कांहीं विशिष्ट उदाहरणें देऊन त्याबाबत स्पष्ट खुलासा केल्यास **आमच्या विचारसरणीची दिशा** वाचकांच्या लक्षांत लवकर येण्यासारखी आहे, सबब तो आम्ही थोडक्यांत करूं इच्छितों आणि त्यासाठीं 'स्थानिक स्वराज्य' व 'शारदा' हीं दोन नाटकें निवडतों. 'स्थानिक स्वराज्य' अर्थात् 'म्युनिसिपालिटी' या नाटकांतील म्युनिसिपालिटीच्या अंतरंगांतील वास्तविक पण हिडिस चित्र पाहिल्यानंतर तें तसें नसावें याबद्दल कोणाचेंही मन विरुद्ध मत देत असेल असें वाटत नाहीं; म्हणजे त्या नाटकाचा जो काय परिणाम वाचकप्रेक्षकांवर होण्यास पाहिजे तसा तो पूर्णपणें होतो याबद्दल मतभेद असण्याचें कारण नाहीं, परंतु तेवढ्यानें त्या नाटकाचा समाजाला कांहीं खरा उपयोग होत असेल असें मात्र म्हणतां येणार नाहीं; कारण म्युनिसिपालिटीचा अंतर्गत कारभार सुधारणें ही गोष्ट एखाद्या दुसऱ्या व्यक्तीच्या हातची नसून ती सर्वसाधारण लोकसमुदायावर अवलंबून आहे आणि नुसत्या नाट्यदर्शनानें किंवा निबंधवाचनानें त्यांतील मतानुसार लोकसमाजाचा नूर बदलेल असें कोणी म्हणेल तर तें सत्यसृष्टीला सोडून होईल. पण 'शारदा' नाटकाची गोष्ट तशी नाहीं; कारण त्यांतील जरठकुमारी विवाहाचा निषेध व त्याचा परिणाम सर्व समाजावर झाला तरच तें नाटक फलद्रूप झालें असें होत नसून तें नाटक पाहून त्यांतील मतानुसार आपली मुलगी म्हाताऱ्या नवरदेवाला न देण्याबद्दल एखाद्या तरी बापानें निश्चय केला व त्यानें तो तसा पाळला म्हणजे नाटकाचें उद्दिष्ट साध्य झालें असें म्हणण्यास हरकत नाहीं व ही गोष्ट अशक्य नाहीं. या दृष्टीनें विचार केला म्हणजे **असाध्य, कष्टसाध्य आणि सुसाध्य परिणामाचीं नाटकें** कोणतीं याची निवड करणें सोपें जातें आणि वारेमाप कल्पनांनीं नटविलेलीं पण परिणामाच्या दृष्टीनें निष्क्रिय अशा नाटकांचा फोलपणा नजरेस येतो. याच विचारानुसार सामुदायिक अतएव असाध्य

परिणामाच्या नाटकावरून सुसाध्य अशा वैयक्तिक परिणामाच्या नाट्यलेखनाकडे खाडिलकरांची लेखणी वळलेली दिसते आणि म्हणू-नच आदर्शपुरुष (सत्त्वपरीक्षा), आदर्शपुत्र (सवतीमत्सर), आदर्शकन्या (स्वयंवर), आदर्शस्त्री (द्रौपदी) अशा तऱ्हेचीं व्यक्तिगत अतएव सुसाध्य परिणामाचीं नाटकें खाडिलकरांच्या लेख-णींतून उतरूं लागलीं. 'मेनका' नाटकांत सुद्धां अशाच तऱ्हेचा म्हणजे केवळ व्यक्तीशीं संबंध येणारा विषयच चोखाळला गेला ! हल्लींच्या काळीं मुलाबाळांच्या संगोपनाच्या त्रासामुळें आणि कित्येक प्रसंगीं तर चिल्यापिल्यांचा जन्मतःच कंटाळा असणाऱ्या कोकिळेसारख्या उडत पांखराच्या जिण्याच्या हौसेमुळें दुनियेच्या हौशी समाजांत **अखंड कुमारिकांची प्रथा व संततिनियमनाचे उपाय** राजरोसपणें चालू झाले आहेत; अशा काळीं लेखकाच्या दृष्टीनें भविष्यत्काळीं त्याचे होणारे दुष्परिणाम टाळण्याच्या बुद्धीनें मातृपदाची महती वर्णन करणारी ' मेनका ' त्यानें निर्माण केली ! या ' मेनकें'तील उपदेशाचा परिणाम वैयक्तिक म्हणजे कोणा-लाही आचरणीय असल्यामुळें त्यांतील प्रतिपाद्य विषय असाध्य वाटत नाहीं.

संगीत ' सावित्री ' नाटकाकडेही प्रातिपाद्य विषयाच्या शोधक बुद्धीनें पाहूं गेल्यास त्यामध्येंही असाच **व्यक्तिगत परिणामाचाच विषय** चोखाळल्याचें दिसून येतें.

खरें पाहिलें असतां सावित्री म्हटली म्हणजे आपल्या पतिनिष्ठेच्या जोरावर खुद्द यमधर्मालाही नामोहरम करून आपल्या मृत पतीला जिवंत करणारी सावित्री म्हणजे सामान्य कोटींतीलच नव्हे तर असा-मान्य कोटींतीलही मनुष्याला असाध्य असणारा असा केवळ कल्पनागम्य मार्ग दाखविणारी, पुराणकालीन देवकोटींतील सावित्री नजरेपुढें उभी राहते; परंतु खाडिलकरांच्या कलावंत लेखणीनें तिला अशा खुबीदार तऱ्हेनें रंगविली आहे कीं तिच्या असामान्य अशा दैवी स्वरूपाला यत्किंचितही धक्का न लागतां त्यांतील अगम्यतेचा दोष मात्र नाहींसा केला आहे आणि तो दोष काढून टाकीत असतांनाच खाडिलकरांनीं तिला दुसऱ्या एका सुसाध्य अशा गुणधर्मानें भूषविली आहे. आपल्या

मृत पतीला जिवंत करण्याची खाडिलकरांच्या सावित्रीची गुरुकिल्ली पौराणिक सावित्रीप्रमाणें तिच्या पतिनिष्ठेंतच आहे; पण ती पतिनिष्ठा सत्यवानाच्या बाह्य स्वरूपसौंदर्यावर किंवा शरीरसौष्ठवावर जडलेली नसून ती त्याच्या अंतर्गत स्वभाववैशिष्ट्यावर—मातृपितृसेवेच्या गुणधर्मावर अधिष्ठित आहे. सावित्रीनें सत्यवानाला जिवंत केला याचा कोणाला रूढार्थ सांगण्याचें फारसें कारण नाहीं; पण त्यांतील सत्यवानाच्या पार्थिव देहाचें महत्त्व वर्ज्य करून त्याच्या ज्या शीलावर सावित्रीची विशेष निष्ठा त्या अंतर्गत गुणविशेषाची मातब्बरी लक्षांत घेतली म्हणजे सावित्री आख्यानांतील सत्यवानाच्या पुनरुत्थानाच्या गूढार्थाचें खरें मर्म समजतें. हा गुणविशेष चालू समाजांतील **विस्कळित अशा कौटुंबिक पद्धतीला आळा घालणारा** असून तो आचरण्यासही फारसा अवघड आहे असें नाहीं आणि **संगीत सावित्रीमध्यें याच प्रतिपाद्य विषयाची रंगत** खाडिलकरानीं फारच बहारीनें साधली आहे.

आतां कोणी कांहींही म्हणो आणि ती वस्तुस्थिति जगाच्या वाढत्या सुधारणेच्या दृष्टीनें इष्ट असो अथवा अनिष्ट असो, किंवा ती परिस्थितीच्या दृष्टीनें अपरिहार्य असो, गेल्या पन्नास वर्षांच्या काळापासून आपल्या अविभक्त कुटुंबपद्धतींत कालानुसार हळू हळू बदल होत असून हल्लीं तर संसाराची मांडणी म्हणजे भातुकलीच्या खेळाप्रमाणें झाली आहे. या खेळांत आपण स्वतः, आपली वल्लभा, आणि दोन चार चिलींपिलीं यापेक्षां जास्त जीव वावरतांना दिसत नाहींत आणि कोठें एखादा जीव दिसलाच तर म्हाताऱ्या आईचें खोड किंवा एखादी विधवा बहीण किंवा भावजय यांपेक्षां जास्त जीव दिसणार नाहींत; आणि हे पुरवणीवजा जीवही असहाय्य म्हणून नाइलाजानें गळयांत पडलेले अतएव संसारांतील कामकरी वर्गाप्रमाणेंच नव्हे तर केवळ काबाडकष्टी जीव आणि तेसुद्धां फक्त अन्नवस्त्राचे अधिकारी म्हणूनच दिसावयाचे! आपल्या कर्तव्याच्या जबाबदारीनें अशा असहाय जीवांचा मान संभाळून त्यांना घरांत वागविणारे संसारधुरीण फारच थोडे! आणि म्हणूनच हल्लींच्या तरुण जीवांच्या संसारांतून जबाबदारीची जाणीव जात चालली असून 'संसाराचा खेळ

म्हणजे पाण्याच्या बुडबुड्याप्रमाणें' ही म्हण अक्षरशः अनुभवास येत आहे. तो संसारधुरीण ढचला कीं संसाराचें गाडें गडगडलेंच म्हणून समजावें. एका कर्त्या मनुष्याच्या पश्चात् तो संसार सांवरून धरणारा दुसरा मातबर धुरीण नसावयाचाच. आजा, पणजा, बाप, मुलगा, नातू, पणतु अशा भरदार स्वरूपाचा घरंदाज संसार व त्यांत एकदिलाच्या प्रेमळपणानें राहणारे चुलते, पुतणे, मामे, भाचे, असल्यावर त्यांतील एखादा जिव दगावला किंवा बारंगळला तरी तेवढ्यानें सबंध संसाराला धक्का बसण्याचें कारण नसतें आणि अशा तऱ्हेच्या घरंदाज संसारांचा राष्ट्रांत अभाव दिसणें हें **राष्ट्राच्या अंतर्गत दुर्बलतेचें लक्षण** आहे. राष्ट्राच्या अडीअडचणीचे वेळीं मनुष्यबल मिळण्याची किंवा मिळविण्याची सोईस्कर भूमिका म्हणजे जनतेच्या संसाराचा मांड एकतर फुलपांखराप्रमाणें बेफिकीर वृत्तीचा तरी पाहिजे किंवा जबाबदार आप्तेष्टांच्या प्रेमळ छायेखालीं निर्माण होणाऱ्या निष्काळजीपणाचा तरी पाहिजे; पैकीं पहिला मांड समाजस्थैर्याच्या दृष्टीनें अनिष्ट म्हणून सोडून देऊन दुसऱ्या मार्गाचाच विचार करूं.

उपरीनिर्दिष्ट घरंदाज संसाराच्या मांडणीला जर कोठें आणि कशानें व्यत्यय येत असेल तर तो आपल्या आप्तेष्टाविषयीं जरूर असणाऱ्या प्रेमळपणाच्या अभावामुळेंच येतो व त्याला बऱ्हंशीं कारणीभूत होणारी व्यक्ती म्हणजे आपली स्त्री होय, ही गोष्ट निःसंदेहपणानें नमूद करण्यास आम्हांला यत्किंचितही दिक्कत वाटत नाहीं; कारण एकरक्ताच्या, एकहाडाच्या मूलतःच समरस असलेल्या कुलांतील एकजीवी घटकांमध्यें दुजाभाव उत्पन्न करून संसाराचा विरस करण्यास समर्थ अशी व्यक्ती म्हणजे ती परकुलांतील, अन्य हाडारक्ताची आणि विसदृश भावनांनीं युक्त अशीच असली पाहिजे आणि अशी व्यक्ती म्हणजे स्वकुलाशीं, माहेरघराशींच स्वभावतः समरस असलेल्या पण अन्य कुलाशीं नवा संबंध जोडूं इच्छिणाऱ्या नव्या नवरीशिवाय दुसरी कोणतीही नसणार हें उघड आहे आणि आपल्या कुटुंबासंबंधीं दुजाभाव उत्पन्न होऊन कुटुंबीयांशीं फटकून राहण्याची प्रवृत्ती लग्नानंतर उत्पन्न होते ही वस्तुस्थिति अनुभवसिद्ध आहे. याचा अर्थ नवविवाहित तरुणीला आपल्या वल्लभाच्या कुलाशीं समरस होतां

येत नाहीं किंवा ती तशी होऊं इच्छीत नाहीं असा एकांगी करावयाचा नसून, कित्येक वेळां नवऱ्याच्या कुळांतील घटकांच्या अंगींही त्या परकीय व्यक्तीला—नवविवाहितेला आत्मसात करून घेण्याची शक्ती किंवा इच्छा नसणें हेंही अस्वाभाविक नसून तें संभवनीयही आहे. तथापि कोणत्याही दृष्टीनें कां होईना, पण आपल्या कुळांतील घटकावयवासंबंधीं आत्मीयता नष्ट होण्यास विशेषतः लग्नसंबंध कारणीभूत होतात या विधानाला फारसा बाध येत नाहीं, आणि अलीकडील लग्नसंबंधीं निरनिराळे प्रकार म्हणजे प्रीतिविवाह, प्रेमोत्तर विवाह, सहवासोत्तर विवाह, विवाहोत्तर विवाह—अर्थी पुनर्विवाह असे निरनिराळे विवाहपंथ लक्षांत घेतले म्हणजे चालू घडींतील मुख्य कौटुंबिक विगलता म्हणजे आईबाप किंवा सासुसासरे यांच्याविषयींच्या आत्मीयतेचा अभाव हा उत्तरोत्तर वाढतच जाऊन हा कौटुंबिक विस्कळितपणा स्वदेशाच्या—स्वधर्माच्या उन्नतीला जास्त जास्तच घातक होणार अशी रास्त भीति वाटूं लागते; कारण ज्या विवाहपद्धतींमुळें आपल्या जन्मदात्यासंबंधींची आत्मीयता नष्ट होऊन कुटुंबांतील इतर व्यक्तींबद्दल दुजाभाव वाढतो ती पद्धती मातृभूमीच्या आणि स्वधर्माच्या कामीं किती उपयोगी पडणार आहे हें स्पष्टच आहे.

येणेप्रमाणें कौटुंबीय दुजाभावाला कारण होणाऱ्या विवाहपद्धतींतील **विरोधाचा मुख्य मुद्दा म्हणजे वधूवरांची निवड** होय. या निवडीबाबत वडील पिढीची जबाबदारी आणि तरुण पिढीचें प्रेमस्वातंत्र्य यांचा झगडा पिढीजाद स्वरूपाचा आहे; तथापि जुन्या काळीं बालविवाहाचा प्रचार रूढ असल्यामुळें बालवयाच्या वधूला आपल्या कुटुंबाशीं तनमनदृष्ट्या समरस करून घेण्याचें काम सासूसासऱ्यांना फारसें अवघड जात नसे. त्या प्रथेंत तक्रार करण्यास जागा म्हणजे नवरदेवाला असे आणि ती म्हणजे विशेषतः वधूच्या स्वरूपासंबंधीं होय; परंतु कांहीं काल त्या स्त्रीच्या समवेत घालविल्यानंतर सामान्यतः ती तक्रार कायम स्वरूपांत फार काळ मूळ धरून रहात नसे. उलट पक्षीं आईबापांच्या संमतीशिवाय होणारीं लग्नें मुख्यतः वधूवरांच्या विकाराधीन मनोवस्थेंत आणि तींही केवळ बाह्यस्वरूपावर लक्ष ठेवून होत असल्यामुळें सासरच्या कुलाचाराशीं समरस होऊन

सासूसासऱ्याच्या सुखदुःखाला जिवाभावानें जपणारी सून दिसणें दुर्मिळ झालें आहे आणि हीच प्रथा पुढील प्रत्येक पिढींत वाढत्या प्रमाणांत चालू राहिल्यामुळें कुटुंबांतील विस्कळितपणाही बढत्या मापानें वाढत आहे. समाजाच्या स्थैर्याच्या दृष्टीनें ही परिस्थिती अत्यंत घातुक आहे आणि याच परिस्थितीला आळा घालणारा मार्ग सती **सावित्रीला निमित्तमात्र करून** खाडिलकरांनीं दाखविला आहे आणि हा मार्ग दाखवितांना वधूवरांच्या निवडीच्या **जुन्या-नव्या प्रथेमध्यें फार मोठा फरक** केला आहे आणि तो म्हणजे वधूपक्षानें वराची निवड करतांना प्रत्यक्ष वधूच्या मताला किती मान द्यावयास पाहिजे व वधू पसंत पडल्यानंतर तिच्याशीं विवाहबद्ध होण्याच्या अगोदर आपल्या घराण्याशीं समरस करून घेण्याच्या दृष्टीनें वरानें तिला किती आणि कशी कसोटीला लावली पाहिजे हा होय.

या दृष्टीनें सावित्रीला स्वयंवराचे सर्व अधिकार आणि मद्रदेशाच्या ऐश्वर्यास साजेसा लवाजमा बरोबर देऊन तिच्या आईबापांनीं तिला वरशोधनार्थ पाठविली आहे **हें चित्र विशेष विचारणीय** आहे. मात्र स्वयंवराचे अधिकार देण्याचे अगोदर वरशोधनाची पूर्ण दृष्टी तिला प्राप्त करून देण्यास तिचे आईबाप चुकले नाहींत आणि तशी पूर्ण दृष्टी प्राप्त झाल्यावरच सावित्री वरशोधार्थ निघाली असल्यामुळें मेध्यारण्यांत तपस्वी वेषांत सत्यवानाला पाहिल्यावर आपण आपल्या इच्छित स्थळीं आलों असें सावित्रीला वाटूं लागलें आणि स्वयंवराचें इच्छित प्राप्त करून घेण्यासाठीं तिनें त्या वनांत राहण्याचाच निश्चय केला. त्या वेळीं सावित्री म्हणते, " हीच-हीच ती मूर्ति; माझ्या मनांत ठसलेली ती हीच मूर्ति ! नारदमुनींनीं **बाबांच्या सांगण्यावरून** भागवत धर्माचा उपदेश करतांना भगवानाच्या ज्या मूर्तीचें ध्यान मला शिकविलें तीच ही मूर्ति ! परमेश्वर मूर्तिमंत पुढें अवतरला आहे असें वाटतें. **बायकांना पतीवांचून दुसरा देव नाहीं** म्हणून म्हणतात त्याची सत्यता ह्या वेळीं पूर्णपणें त्या मूर्तीनें मला पटविली आहे. × × × × नारदमुनींनीं मला शिकविलेलें परमात्म्याचें भजनपूजन फळास आलें म्हणून मला ही मूर्ति पहावयास

मिळाली ! (पदराआडून तसबीर काढून तसबिरीकडे व सत्यवानाकडे पहात) परमेश्वराचें जें चित्र मीं मनानें रेखाटलें होतें तेंच हें बोलतें चालतें चित्र ! ह्यांचेंच चित्र माझ्या मनाकडून कसें राजधानींत असतानांच तंतोतंत कागदावर काढलें गेलें—सर्व अवयव कसे हुबेहुब जुळतात—माझा देवच हा- " सावित्रीच्या या स्वगत भाषणांत आईबापांच्या सांगण्यावरून भागवत धर्माचा उपदेश घेतांना सावित्री भगवानाच्या मूर्तीचें ध्यान शिकली आणि बायकांना पतीवांचून दुसरा देव नाहीं या भावनेनें ती त्या परमेश्वराच्या मूर्तीला पति म्हणून मानूं लागली **या विधानांना फार महत्त्व** आहे. तसेंच वरशोधनाच्या दृष्टीनें सावित्रीच्या आईबापांनीं तिला नारदासारख्या सत्पात्र आचार्याकडून संपूर्ण उपदेश करवून आणि तिच्याबरोबर आपले मंत्री वगैरे सल्लागार मंडळ देऊन तिला वरशोधार्थ पाठविली या वस्तुस्थितीवरून जुन्या पिढीनें ओळखलेली आपली जबाबदारी आणि तरुण पिढीच्या उत्फुल्ल मनाचा संभाळलेला तोल **ही गोष्ट जुन्या पिढीनें** व मनपसंत वराचें दर्शन झाल्याबरोबर पुढील विचारासाठीं सावित्रीनें प्रथम आपल्या आईबापांना बोलावणें पाठविलें या वस्तुस्थितीवरून तरुण पिढीनें ओळखलेली आपल्या कर्तव्याची जबाबदारी आणि जुन्या पिढीच्या सावधान मनाचा संभाळलेला तोल **ही गोष्ट नव्या पिढीनें** विचार करण्यासारखी आहे. प्रतिपाद्य विषयाला उठाव देणारी दुसरी एक गोष्ट ही कीं, ही वरयोजना आपल्या मनाशीं निश्चित केल्यानंतर सावित्रीनें आधुनिक सतीप्रमाणें सत्यवानाबरोबर एकांतांत प्रेमालाप सुरूं न करतां प्रथम जी **मुख्य गोष्ट** केली ती म्हणजे या सर्व हकीकतीची बातमी आपल्या आईबापांना कळवून व त्या योजनेस संमति मिळवून त्यासंबंधी पुढील वाटाघाट करण्यासाठीं त्यांना तेथें बोलावून घेतलें ही वस्तुस्थितीही विशेषत्वानें ध्यानांत ठेवण्यासारखी आहे.

सत्यवान-सावित्रीच्या पहिल्या भेटींतील " चित्राश्व, चल, आतां आपण जाऊं. बाबांच्या होमहवनाची तयारी केली पाहिजे " या सत्यवानाच्या उद्गारावरून तिनें आपल्या पुढील आक्रमणाचा धागा धरून सत्यवानाच्या आईबापांसकट त्याला आपलासा करून घेण्यास सोईस्कर पडावें या इरादानें त्याच्या वडिलांच्या—द्युमत्सेन महाराजांच्या

डोळ्यांना गुण पडावा म्हणून शैब्या महाराणीकडून—त्याच्या आई-कडून बांधल्या जाणाऱ्या महापूजेसाठीं मनोभावानें फुलें तोडण्यास तिनें आरंभ केला आणि त्या सेवेमुळें "माझ्या आईची सेवा माझ्या बदला तूं करीत आहेस, तुझी सेवा आईला मान्य होणारी आहे आणि मलाही-मलाही—जाऊं दे तें—कांहीं कांहीं गोष्टी न बोलणेंच अधिक चांगलें." अशा तऱ्हेचे इष्ट असे आपुलकीचे उद्गार सत्यवानाच्या तोंडून अगदीं सहजगत्या काढण्यास ती समर्थ झाली आणि सत्यवानाच्या त्या मूक-वृत्तीवर "आणखी बोलावयाचें तें काय उरलें आहे? बोलून यापेक्षां अधिक काय आम्ही एकमेकांना कळविणार? प्रेमाची धांव वाचेच्या पलीकडे असते; बोलतांही येत नाहीं आणि बोलायचेंही नसतें-पवित्र प्रेम म्हणजे परमात्म्याचा अंश आहे. परमात्म्याप्रमाणेंच प्रेमाचा साक्षा-त्कार तेवढा होतो; आणि प्रेम परमात्म्याप्रमाणेंच शब्दापलीकडचें असून बोलण्यानें गोंधळ तेवढा माजतो." अशा तऱ्हेचे 'प्रेमसिंधू'-तील भाष्य करून त्या प्रेमाचीं बीजें एकमेकांच्या मनांत रुजल्याची अप्रत्यक्ष प्रचीति दाखविली.

येणेप्रमाणें वरशोधनाबाबत सावित्रीच्या आईबापांनीं आपली जबाबदारी ओळखून नारदाकरवीं तिला भागवत धर्माचा उपदेश करवून **भगवानाच्या मूर्तीचें ध्यान म्हणजे आपल्या पतीची योग्य निवड** करण्याची शक्ती तिच्यामध्यें निर्माण केली आणि नंतर स्वयंवराची परवानगी दिली आणि त्याप्रमाणें सत्यवानाची निवड करण्यांत सावित्रीनेंही पण तिला दिलेल्या स्वातंत्र्याचा यथायोग्य उपयोग करून दाखविला. **वरशोधनाची सुरवातीची दिशा** या नात्यानें प्रस्तुत चित्रामधून चालू समाजाला पुष्कळच उपयुक्त भाग घेण्यासारखा आहे आणि म्हणूनच **वरशोधनाची ही पहिली बैठक** फार महत्त्वाची आहे असें आमचें सांगणें आहे; त्याचप्रमाणें सावित्रीचा प्रेमपाश सत्यवानाच्या हृदयावर पडत असतांना "प्रदक्षिणा वटवृक्षाला, पण दृष्टी एकसारखी माझ्याकडे! पण मीं काय म्हणून येथें उभें राहावें? माझे पाय आश्रमाकडे वळलेले, पण माझे डोळे वटवृक्षाकडे—हा वटवृक्ष म्हणजे परमेश्वरापासून उगम पावलेल्या ऊर्ध्वमूल विश्वस्वरूपी संसाराची मूर्ति आहे असें म्हणतात—

संसार येथें मला दिसत आहे काय?—दिसत आहे कां संसाराकडे मी खेचला जात आहे?—उशीर कां झाला म्हणून बाबांनीं मला विचारलें तर मी काय सांगूं?—आईच्या सेवेंत अंतर पडलें तर हा नवा संसार मला कसा तारील? ××× नको, नको, सावित्री, संकटांत दिवस काढीत असलेल्या माझ्या वृद्ध आईबापांवर दया कर आणि प्रेमपाशांत मला बांधून त्यांच्यापासून मला दूर दूर नेऊं नकोस." अशा तऱ्हेचें सत्यवानाच्या हृदयांत होणाऱ्या **पहिल्याच आंदोलनाचें कलात्मक दृश्य** सावित्री नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाच्या सूक्ष्म छटेच्या दृष्टीनें फारच मनोरम आणि तितकेंच महत्त्वाचें आहे.

(पहिला अंक समाप्त)

सावित्री—सत्यवानाच्या प्रेमाच्या सारीपाटाच्या खेळांतील सुरवातीचें पहिलें दान सावित्रीनें दिल्यानंतर "इतक्यांत आईला नको होतें कळायला-मी चुकत आहें असें तर आईला नाहींना वाटत? मी पाहत आहें, सावित्रीशीं आई ममतेनें वागते आणि प्रेमळ पण आज्ञाधारक दासीप्रमाणें आईची सेवाचाकरी सावित्री करीत असते. पण आईपाशीं बोलण्याचें धाडस कसें करूं? असें मला झालें आहे. अश्वपती महाराजांनीं उद्यां लग्नाची गोष्ट काढली, वडिलांना सध्यांच्या स्थितींत नकोसें वाटलें—नकोसें वाटणें हेंच आज रास्त होय—आईबापांच्या मनाची कुचंबणूक मी करीत आहें काय? माझ्यापासून सुख होण्याऐवजीं माझ्या लग्नाचा जाच होणार आईला—आम्ही सध्यां शतदरिद्री—राजकन्या असलेल्या सुनेचा उलटा सासुरवास माझ्या आईला झाल्यावांचून कसा राहील?—माझ्याकडे पाहून आई संमति देईल—नाहीं असें नाहीं—पण ती आईची सेवा नव्हे—आईबापांनीं केलेली ती माझी सेवा होय. ××× माझें लग्न म्हणजे आईबापांवर कोसळून पडणारें एक मोठें विघ्नच होय-बाबांच्यावरचें अनिष्ट टळेतों आणि आईचे काळजीचे दिवस संपे तों लग्नाचा विचार मीं मनांतच आणतां कामा नये—हें सर्व खरें; पण सावित्रीला पाहिल्यावर हा विचार टिकतो कोठें? आईहून अधिक हुकमत माझ्या मनावर चालविणारी ही कोण?" अशा तऱ्हेचा सत्यवानाच्या बाजूचा खेळ सुरू होण्यापूर्वीं त्याच्या मनाचा उडालेला गोंधळ फारच बहारीनें दार्शित केला आहे. अशा गोंधळलेल्या मनःस्थितींत सत्यवान

असतांना तेथें सावित्रीनें प्रवेश करून "आज निश्चय करायचा ना? वाङ्‌निश्चयाला कांहीं वडील माणसांची आज्ञा घ्यावी लागत नाहीं." अशा आपल्या बोलानें त्याच्या त्या मनोव्यापारावर आकस्मिक आकस्मिक आक्रमण केलें; पण त्या बोलानें उल्लू न बनतां "लग्नाला जशी वडिलांची संमति असावी लागते, तशी वाङ्‌निश्चयालाही असावी लागते, आणि मला तर आईबापांच्या आज्ञेशिवाय कोणत्याही बाबतींत एक पाऊलही टाकावयाचें नाहीं." अशा रोख ठोक उद्गारांनीं सत्यवानानें त्याला आपला विरोध दर्शविला; त्याबरोबर "आपल्या मातोश्रींच्या मनाला वाईट वाटेल असें वागावयाला मी आपल्याला कधींच सांगणार नाहीं; मातोश्रींनां वाईट वाटणार नाहीं, वडील नाराज होणार नाहींत, गुरुजी नापसंत म्हणणार नाहींत अशी आपली खात्री मीं केली तर माझी याचना फुकट नाहीं ना जाणार? महापूजेच्या वेळीं हा विरोध कोठेंच दिसून आला नाहीं, ऋषिपत्न्यांना व ऋषिकन्यांना मी कोणी परकी आहें असें वाटलेंच नाहीं. मेध्यारण्यांत कोणीच माझ्याविरुद्ध नाहीं. लतावृक्ष, पशुपक्षी, तपस्वी, सेवेकरी-सर्व-सर्व-माझ्या बाजूचीं आहेत;" अशा तऱ्हेच्या आपल्या मनमिळाऊ बोलांनीं सावित्रीनें त्याच्या हृदयाचा ताबा घेतल्यासारखेंच केलें आणि "अशी सून मिळण्याचें कोठें आहे भाग्य आमचें?" हे सत्यवानाच्या आईच्या तोंडचे उद्गार त्याला कळवितांना त्याची आई ही आपली 'सासूबाई' आहे ही त्याची वरकरणी कबूली सावित्रीनें मोठ्या कुशलतेच्या लाडिकपणानें त्याच्या तोंडून काढून घेतली आहे! परंतु ही प्रेमाची झांपड एका निमिषमात्रापेक्षां जास्त काळ टिकली नाहीं; कारण त्या प्रेमाच्या गुंगींतून सावध होऊन सत्यवान सावित्रीला ताबडतोब म्हणतो "आई म्हणाली, अशी सून मिळायचें भाग्य आहे कोठें आमचें?" हे उद्गार दुःखाचे आहेत—निराशा भरली आहे—भलत्या नादी लागूं नकोस असा मला इशारा आहे—××× आईचें मन दुःखाकष्टी आहे, तेव्हां आईची काळजी दूर होई तों मी लग्नाचा विचार करणें म्हणजे अविचारच होय. ××× सावित्री, अविचाराबद्दल स्त्रियांपेक्षां पुरुषांना अधिक जबाबदार धरतात. वाङ्‌निश्चयाचा हा विचार मला मुळींच पसंत नाहीं." सत्यवानानें सावित्रीला वरीलप्रमाणें सावधानतेचें उत्तर

दिल्यामुळें त्याच्या घरसोडीच्या मनोव्यापारावरील तिच्या आकस्मिक आक्रमणाला चांगलाच आळा बसला; इतकेंच नव्हे तर सावित्रीचा हा विचार आपल्याला पसंत नाहीं या बहुबुद्धी आणि सुमती यांच्या विचारालाही त्यानें पाठिंबा देऊन लग्नाच्या वाङ्‌निश्चयाबाबत सावित्रीची बाजू कमजोर करून सोडली! तथापि तेवढ्यानें सावित्रीचा निश्चय न ढळतां उलट तो जास्त ठाम होत आहे असें दिसल्यावर आपल्या आईबापांच्या रुकारावर सर्व हवाला सोंपवून सावित्रीच्या एकतर्फी वाङ्‌निश्चयाची त्यानें बोळवण केली आणि लग्नाच्या प्रश्नाबाबत स्वतःच्या इच्छा–अनिच्छा बाजूला ठेवून आपल्या वडिलधाऱ्या माणसांच्या इच्छेला तरुण पिढीनें किती आणि कसा मान द्यावयाला पाहिजे याचें प्रत्यक्ष उदाहरण दाखविलें! आणि त्याचप्रमाणें सावित्रीनेंही पण " वाङ्‌निश्चय आपण करा किंवा न करा, माझें प्रेम सत्य आहे. आपण, सासूबाई किंवा मामंजी मला कधींही दूर लोटणार नाहींत आणि या पायाचा आश्रय सोडून या क्षणापासून मी कोठेंही जाणार नाहीं " याप्रमाणें निश्चित उत्तर देऊन त्याबरहुकूम आपल्या प्रेमाच्या जोरावर आपल्या वल्लभाच्या मातापित्यांना आपलेसें करून घेण्याच्या मार्गास ती लागली आणि अशा सती सावित्रीला निमित्तमात्र करून संसाराची जबाबदारी अंगावर घेण्यास तयार होणाऱ्या नववधूच्या मनाच्या पूर्व तयारीला मदत करणारें असें '**आदर्श वधूचें चित्र**' खाडिलकरांनीं रेखाटून दाखविलें आणि हेंच '**संगीत सावित्री**'च्या **प्रतिपाद्य विषयांतील मुख्य रहस्य** आहे.

(दुसरा अंक समाप्त)

सावित्रीच्या वरील वरयोजनेला पसंती देण्याचें काम तिच्या आईबापांना फारसें दुष्कर नव्हतें आणि त्यांतही त्यांच्याबरोबर सावित्रीचे धर्मगुरु नारदमुनीही तेथें आल्यामुळें तें काम विशेष सुकरच झालें. सत्यवानाचें कुल, शील, रूप, विद्या, पराक्रम या सर्व लौकिकी दृष्टीनें सावित्रीचें वरशोधन तिच्या आईबापांना पसंत पडलें आणि त्याला नारदमुनींचाही नुसता तोंडदेखलाच पाठिंबा मिळाला असें नाहीं, तर " आईबाप हीं प्रत्यक्ष दैवतें आहेत, त्यांची सेवा हा सत्यवानाचा प्रत्यक्ष धर्म आहे. परमेश्वराच्या मानवी अवताराच्या

भक्तीइतकी किंबहुना अधिक किंमत घरांतल्या या मूर्तिमंत सजीव सुलभ धर्माला दिली पाहिजे.'' अशा तऱ्हेचा जादा शेरा सत्यवानाच्या आचरणावर देऊन त्याबद्दल त्यांनीं विशेष प्रकारचें समाधानच व्यक्त केलें ! या दृष्टीनें नारदमुनींचें त्यावेळीं तेथें येणें हें सावित्रीच्या इष्ट हेतूला जितकें उपकारक झालें, तितकेंच नव्हे तर त्यापेक्षांही जास्त अपकारकच झालें. नारदमुनी हे त्रिकालज्ञ असल्यामुळें त्यांना सत्यवानाच्य अकाली मृत्यूची वेळ ज्ञात होती, ती अश्वपती महाराज आणि सती सावित्री यांच्या कल्याणाच्या दृष्टीनें त्यांना सांगणें भाग पडलें आणि सत्यवान-सावित्रीच्या वाङ्निश्चयाला अत्यंत अपकारक अशी फारच मोठी धोंड उत्पन्न झाली ! इतकेंच नव्हे तर हें लग्न जमूं नये अशा अर्थाची त्यानीं सूचनाही दिली ! परंतु सावित्रीनें केलेली आपल्या पतीची निवड इतक्या कच्च्या दिलाची नव्हती; केवळ विषयसुखाच्या लालचीनें किंवा फुलत्या ज्वानींतील गुलहौशी मनाच्या उच्छृंखल आवेगाला बळी पडल्यामुळें सत्यवानाला पति म्हणून पतकरणें तिला भाग पडलें असें नसून संसारांतील शाश्वत सुखसमाधानावर दृष्टी ठेवून पूर्ण विचारांतीं तिनें ती निवड केलेली होती. **अखिल हिंदू समाजाची आदर्श स्त्री** म्हणून दाखवितां येणारी **सती सावित्री** ही आधुनिक भाडोत्री शाळेंतील भोंदू गुरूची चालचलाऊ विद्यार्थिनी नसून भगवत्-भक्त नारदमुनीसारख्या त्रिकालज्ञानी अशा अधिकारी गुरूची ती पट्टशिष्या होती. सत्यवानाच्या केवळ गोंडेल मुखड्याच्या रूप-सौंदर्यावर भाळून किंवा तोंडदेखल्या गुळमट भाषणावर मोहून जाऊन ती निवड केलेली नसून त्याच्या अंतर्यामीच्या सोज्वल अशा भाव-दर्शनानें आणि बाह्यवर्तनांतील उज्वल शीलाच्या साक्षीनें तिनें ती निवड केलेली होती. या वरयोजनेबाबत प्रत्यक्ष तिच्या कल्याणासाठीं म्हणून केलेला अप्रत्यक्ष विरोधही तिला सहन झाला नाहीं. सती सावित्री ही भागवत धर्माची अनुयायी आणि हिंदू संस्कृतींतील स्त्रीहृदयाची प्रत्यक्ष साक्षा होती. एकदां एका जिवाशीं कायेनें अथवा वाचेनेंच नव्हे तर नुसत्या मनानें संलग्न झाल्यावरही त्याच्या **मृत्यूची अत्यंत धोक्याची अशी सूचना मिळाल्यावरसुद्धां**

अन्यथा विचार मनांत आणणें तिला व्यभिचारवत् वाटूं लागलें आणि त्याचप्रमाणें वरील संकटसमयीं मनाची चलबिचल होऊं न देतां तिनें आपल्या आईबापांना आणि खुद्द नारदमुनींनाही "**माझें प्रेम मृत्युसकट तिकडच्या चरणांचा स्वीकार करीत आहे**; मुनीवर, बाबा, आई, मी मनानें तिकडची झाली आहें; त्यांना सोडून इतरांचे गळ्यांत माळ घातल्यानें मी आपल्या व माझ्या शीलाला **व्यभिचाराचा कलंक** लावण्यासारखें नाहीं कां होणार ?" असा रोखठोक सवाल केला आणि त्या सवालाला ती इतक्या एकनिष्ठपणानें चिकटून राहिली कीं त्या निष्ठेच्या जोरावर ती मृत्यूवरही मात करील अशी खात्री होऊन तिच्या त्या वरयोजनेला नारदमुनींनीं तिच्या आईबापांकडून संमति देवविली; इतकेंच नव्हे तर "त्या तपश्चर्येच्या जोरानें यमाचें दर्शन तुला घडेल आणि तुझ्या इच्छेविरुद्ध तुझ्या आणि सत्यवानाच्या प्राणांची ताटातूट यमही करूं शकणार नाहीं" असा त्यांनीं तिला प्रत्यक्ष आशीर्वादही दिला !

आतां सत्यवानाच्या ठिकाणीं पती म्हणून जडलेली सावित्रीची ही निष्ठा कित्येकांना अडाणीपणाची वाटणारी आहे; कारण त्यांत स्त्रीपुरुषांमधील समान हक्काच्या जाणीवेचा कोठें गंधही दिसत नाहीं ! सत्यवान—कोणत्याही कारणानें कां होईनां पण—लग्नाचा प्रश्न टाळीत असतांना सावित्रीनें मात्र 'मला अर्धांगी करा' म्हणून लोचटपणानें त्याच्या मागें लागणें, फार काय पण त्याला बरें वाटावें म्हणून त्याच्या म्हाताऱ्या आईबापांची कनिष्ठ दर्जाची सेवाचाकरी करणें म्हणजे आपल्या मनुष्यत्वाच्या स्वाभिमानाची आपण होऊन पायमल्ली करून घेण्यासारखें आहे असेंही कित्येक **समाजसुधारकांचें प्रामाणिक मत** असणें अगदीं स्वाभाविक आहे. परंतु वाचक हो, सती सावित्रीचें हें चित्र म्हणजे प्रत्येक दिवशींच्या नित्य नव्या हालचालीनें सारखे हेलकावे खाणाऱ्या बिनबुडाच्या अर्वाचीन समाजांतील एखाद्या नटव्या **नारीचें चित्र नसून** तें हजारों वर्षांपासून अखिल जगतितलावर आपल्या संस्कृतीची ध्वजा मोठ्या दिमाखानें फडकविणाऱ्या धीरगंभीर आणि स्थिरभावाच्या अशा प्राचीन हिंदू धर्मांतील दैदिप्यमान अशा **आर्यस्त्रीचें चित्र आहे** हें लक्षांत घेतलें म्हणजे वरील प्रामाणिक मत-

भेदाचें महत्त्व कळून येईल आणि '**खाडिलकरांची ही आदर्श-वधू**' कशी आचरणीय, अनुकरणीय आणि विशेषतः किती आदरणीय आहे हें संगीत सावित्रीच्या तिसऱ्या अंकाच्या समाप्तीकालीं मनाला पटल्या-शिवाय राहाणार नाहीं.

(तिसरा अंक समाप्त)

सत्यवान–सावित्रीचें लग्न होऊन एक वर्ष होत आलें व तेवढ्या काळांत तिनें सासू–सासरा आणि नवरा यांची एकनिष्ठेनें सेवा करून "संसारांत ज्या प्रत्यक्ष धर्माचें ध्येय मीं स्वीकारलें आहे त्याची जोपासना मनोभावें करणारी अर्धांगी तुझ्यासारखी दुसरी मिळणेंच शक्य नाहीं.—बाबांचें मत असेंच आहे, आईच्या परीक्षेला तर पुरी उतरली आहेस आणि मला तर असें वाटतें कीं माझ्या सर्वस्वाची तूं पक्की मालकीण झाली आहेस. ××× संसारांत, मृत्यूच्या समयीं आणि मरणोत्तरही तूंच माझ्या आत्म्याचें पवित्र कवचकुंडलें आहेस." असें आपल्याविषयींचे धन्योद्गार सत्यवानाच्या तोंडून काढविले ! आणि नारदमुनींच्या सांगीप्रमाणें सत्यवानाच्या मृत्युघडीचे वेळीं तिनें आपल्या एकनिष्ठ पातिव्रत्याच्या जोरावर खरोखरच त्याला यमधर्माच्या हातून परत मिळविलें.

संगीत सावित्रीच्या याही चित्रांत **पौर्वात्य संस्कृतीचीच पूर्ण छाया** आहे; नाहीं पक्षीं 'संसार, संसार–धर्म, सर्वस्वाची मालकीण, मृत्युसमय, आणि मरणोत्तर आत्मा, पवित्र कवच कुंडल' असले शब्द आणि कल्पना सत्यवानाच्या मुखांतून निघाल्याच नसत्या; आणि सावित्रीनेंही पण 'परमेश्वरप्राप्ती, मोक्ष आणि संसार हीं तिन्हीं आपल्या चारित्र्यामुळें मला एकाच दर्जाचीं झालीं आहेत,' असली अंधश्रद्ध भाषा इतक्या अभिमानानें उच्चारलीच नसती. कसला परमेश्वर, कसला मोक्ष आणि कसला संसार ! सृष्टिक्रमानुसार मनुष्य पैदा झाला, त्याचप्रमाणें त्याला एकदां मृत्यु हा आलाच पाहिजे. मृत्यु हा केव्हांही आणि कोणालाही टाळतां येत नाहीं, अर्थात् त्याला भिण्याचें काम नाहीं; त्याप्रमाणें जन्म यावयाचा म्हणजे तो कोणालाही चुकवितां येणार नाहीं, अर्थात् त्याला कारणीभूत असणाऱ्या आईबापांचे ऋणी असण्याचेंही कारण नाहीं. अशा तऱ्हेचे त्यांच्या जिवंतपणीं फेडत

बसण्याचें ऋण आणि त्यांच्या मृत्यूनंतरही त्यांच्या नांवानें सव्यापसव्य करीत बसण्याचा उपक्रम पशुपक्षी, कृमीकीटक, जीवजंतु अथवा झाडेंझुडपें या चराचर सृष्टींतील कोणत्याही योनींत दिसून येत नाहीं, आणि त्यामुळें त्यांच्या जीवनक्रमांतील सुखदुःखाच्या भरती-ओहोटीवर यत्किंचितही परिणाम झाल्याची तक्रार ऐकिवांत नाहीं; अर्थात् एकाच परमेश्वराचीं लेकरें या अर्थी एकमेकाचे भाऊबंद या नात्यानें मनुष्यप्राण्यानेंही धनको-ऋणकोच्या कर्जफेडीचीं बंधनें आपल्यामागें लावून घेण्याचें-निदान तीं न पाळणाऱ्यावर निंदेचे प्रहार तरी करण्याचें कारण नाहीं ही **प्रागतिक मताची विचारसरणी** युक्तिजुक्तीला धरून नाहीं, असें म्हणतां येणार नाहीं. तथापि या युक्तिजुक्तीला आधार घेतला जातो तो मात्र जीवसृष्टींतलिच पण अप्रबुद्ध अशा मनुष्येतर योनींचा घेतला जातो ही वस्तुस्थिती विसरून चालणार नाहीं; कारण मनुष्य आणि मनुष्येतर जीव यांच्यामधील श्रेष्ठ-कनिष्ठ भाव हा त्या जीवाइतकाच पुरातन स्वरूपाचा आहे आणि त्याचें एकच एक कारण म्हणजे मनुष्यप्राण्याची बुद्धिप्रगल्भता होय. निर्बुद्ध अशा पशुपक्ष्यांमध्येंसुद्धां बुद्धिप्रगल्भतेच्या दृष्टीनें निरनिराळ्या प्राण्यांचे त्यांच्या मानानें श्रेष्ठ-कनिष्ठ भाव ठरले जातात; मग बुद्धि-प्राधान्य हेंच ज्या प्राण्याचें वैशिष्ट्य तो मनुष्यप्राणी सर्व जीवांमध्यें श्रेष्ठतम ठरणार यांत अवास्तव असें काय आहे ? शिवाय पशुपक्षी आणि मनुष्यप्राणी यांच्या बुद्धिमत्तेंतील फरक वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. पशुपक्षी किंवा इतर जीव यांच्या बुद्धिमत्तेच्या वाढीला मर्यादा आहे आणि मनुष्याच्या बुद्धिमत्तेचें स्वरूप अमर्याद आहे आणि योग्य ती जोपासना करून तिची वाढ करणें-करविणें ही जबाबदारी सर्वस्वीं मनुष्य-समाजांतील मातापितरांची आहे. आतां हा बुद्धिदाता, तो परमेश्वर असो अथवा त्याच्या जागीं दुसरा कोणीही असो, त्या बुद्धीचा विकास म्हणजे पर्यायानें समाजाची उन्नती करण्याचें सर्व श्रेय माता-पित्यांच्याकडे आणि तें सामाजिक ऋण फेडण्याची जबाबदारी पुत्राकडे आहे. अर्थात् तें सामाजिक ऋण एकनिष्ठेनें फेडणाऱ्या सत्यवानाच्या कार्यांतील त्याच्या अर्धांगीचें कर्तव्य म्हणून सावित्रीनेंही आपला वाटा मोठ्या आनंदानें आणि अभिमानानें उचलण्याची परंपरा चाल-

विण्यांतच समाजस्वास्थ्याचें खरें बीज आहे. त्या बीजाची जोपासना सत्यवान इतक्या तन्मयतेनें करीत होता कीं, त्याच्यावर मृत्यूचे पाश पडत असतांनाही त्याच्या अंतःकरणामध्यें आईबापांच्या मूर्ति वावरत होत्या. यमधर्माच्या मृत्युपाशानें व्याकूळ होऊन पडतांनाही सत्यवान सावित्रीला म्हणतो "सावित्री, बाबांना, आईला सांग, त्यांची सेवा करण्यांत मला खरा आनंद वाटतो. थोडा वेळ सावित्री, असाच तुझ्या आश्रयानें आईबापांची सेवा-" अशा तऱ्हेच्या आईबापांच्या सेवेशिवाय सत्यवानाला दुसरी काळजी वाटत नाहीं आणि नारदमुनींच्या आशीर्वादानें सत्यवानाचे गेलेले प्राण यमधर्मापासून परत मिळविण्यास समर्थ झालेली सावित्रीही त्याच्याच तत्त्वाला अनसरून आपला कार्यभाग साधते यांतच **संगीत सावित्रीच्या प्रतिपाद्य विषयाची इष्टसिद्धी आहे.** यमधर्माजवळून त्यांनीं दिलेल्या वराची पूर्तता करून घेत असतांना तिनें प्रथम सत्यवानाच्या प्राणाची भिक्षा मागितली नाहीं, तर त्याच्या शीलाची भिक्षा मागितली. "आईबापांची सेवा हें त्यांचें मुख्य व्रत; त्यांनीं जें मागितलें असतें तेंच मी आतां मागून घेतें." असें म्हणून तिनें प्रथम आपल्या सासऱ्याची म्हणजे सत्यवानाच्या बापाची गेलेली दृष्टि आणि गेलेलें राज्य परत मिळावें अशी प्रार्थना केली आणि नंतर स्वतःच्या आईबापांना पुत्रपौत्रांचें सुख मागून घेतलें आणि शेवटीं आईबापांच्याच श्रद्धायुक्त भावनेनें यमधर्माच्या चरणीं लीन होऊन आपल्या पतीला प्राणदान आणि आपल्याला पुत्रपौत्रांचें सुख मिळेल असा आशीर्वाद मागून घेऊन त्याची सत्यता चवथ्या अंकाच्या शेवटीं सत्यवानाच्या पुनरुत्थानानें आणि पांचव्या अंकांतील शेवटच्या भरतवाक्यानें सिद्ध करून दिली आहे.

येणेप्रमाणें प्रस्तुतकालीन कौटुंबिक विस्कळितपणाला आळा घालण्याचा मार्ग दाखविणाऱ्या खाडिलकरांच्या आदर्श–वधूच्या संगीत सावित्री नाटकांतील **प्रतिपाद्य विषयाची रंगत** कथानकाच्या अनुषंगानें खाडिलकरानीं कशी परिणतावस्थेला नेली आहे हें दाखवून दिल्यानंतर नाटकांचा प्रतिपाद्य विषय अजमावण्याचा आमचा दृष्टिकोन कोणत्या मूलभूत बिंदूवर अधिष्ठित झाला आहे हें खाडिलकरांच्याच लेखनाधारें प्रतिपादन करून चालूं विषय पुरा करूं.

श्री. खाडिलकर हे शास्त्रशुद्ध नाटकें लिहिणारे मातबर लेखक आहेत; अर्थात् शास्त्रोक्त लेखनपद्धतीचे आडाखे ठरलेले असल्यामुळें नाट्य-लेखनांतील कोणत्या स्थानीं कोणत्या गुणधर्माची रूपरेषा पडताळतां येण्यासारखी आहे हें निश्चित स्वरूपांत दाखविणें फारसें अवघड नाहीं.

वस्ताद गवई आपल्या गायनांतील रागदारीची ओळख पहिल्या आलापांत देतो. उत्तम वैद्य रोगाची परीक्षा रोग्याच्या मुखावलोकना-बरोबर किंवा त्याच्या हस्तस्पर्शाबरोबर करतो. त्याचप्रमाणें मातबर नाट्यलेखक आपल्या प्रतिपाद्य विषयाची रूपरेषा आणि कथानकाची सुरवात पहिल्या प्रवेशांत दर्शित करतो. या दृष्टीनें संगीत सावित्री नाटकांतील नांदीमध्यें आणि सूत्रधार–नटीच्या संवादांत नाटकाच्या **प्रतिपाद्य विषयाचें स्वरूप** कसें स्पष्टतेनें दिसून येणारें आहे हें खालील विवेचनावरून सहज समजण्यासारखें आहे.

खरें म्हटलें असतां संगीत सावित्री नाटकाची नांदी पूर्वपरंपरागत चालीप्रमाणें नटेश्वराच्या पक्षीं शंकराच्या ध्यानाची असावयास पाहिजे; परंतु खाडिलकरांनीं " विठ्ठल नमिला पंढरपुरांत, परम सद्धर्म पुंडलीक कर्म " " निजभक्तजना शील धारणा। शासितो सदा विठ्ठल राणा ॥ १ ॥ जनक सेविला देवही आला। कर्मयोग हा पथ-निर्वाणा ॥ २ ॥ या आपल्या उद्दिष्ट विषयाला अनुरूप अशा पदांनीं ती गायिली आहे, इतकेंच नव्हे तर नांदीनंतरचें सूत्रधाराचें सुर-वातीचें भाषणही " पुंडलीक करीत असलेली आईबापांची सेवा पाहून संतुष्ट झालेल्या भगवानाला आसन म्हणून पुंडलिकानें पुढें केलेली वीटच वैकुंठाहून अधिक प्रिय कशी झाली " या वाक्यानें आरंभिली आहे आणि यांतच **प्रतिपाद्य विषयाची प्रस्तावना** आहे. अशा रीतीनें नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाची छाया नाटकाच्या सुरवातीला दाखवून **नाटकाच्या कथानकाची पार्श्वभूमि** "नवऱ्यामुली स्वतः नवरे मुलगे पाहूं लागल्या आहेत. नवऱ्या मुलीला नवरा मुलगा पसंत नाहीं म्हणून गेल्या वर्षीं किती तरी लग्नें मोडलीं ! " " सासूच्या अंगावरचे दागिने पाहून सुनेच्या अंगावर किती दागिने पडतील याचा अंदाज चाणाक्ष मुली बांधतात हो. नवऱ्या मुलाच्या घरची संपत्ति जर नज-रेस पडली नाहीं तर नवऱ्या मुलीचें लक्ष नवऱ्या मुलाकडे कांहीं

केल्या लागतच नाहीं." या सूत्रधार-नटीच्या संवादांत चित्रित केली आहे. या उपरीनिर्दिष्ट अर्थपूर्ण वाक्याकडे सावित्रीच्या स्वभाववैशिष्ट्यानुसार पण पार्श्वभूमीच्या नात्यानें पाहूं लागलें म्हणजे दिसून येतें कीं ज्या वधूवरांना आपलें भावी आयुष्य एकमेकांच्या सहवासांत गुण्यागोविंदानें घालवावयाचें आहे त्यांची निवड एकमेकांच्या पसंतीनें व्हावी यांत अनुचित असें कांहीं नाहीं; परंतु पतिपत्नींविषयक कोणतेंही जबावदारीचें ध्येय पुढें नसणाऱ्या, पण लग्नासाठीं केवळ उमेदवार म्हणून उभे असणाऱ्या वधूवरांनीं एकमेकांना प्रथम पतीपत्नींच्या दृष्टीनें '**पाहून**' पसंती–नापसंतीचें निष्कारण शेरे मारावयाचे ही **प्रचलित प्रथा** विशेषशी स्पृहणीय नाहीं. फार काय, पण एकदां पतिपत्नीविषयक भावना उत्पन्न झाल्यानंतर स्वरूप, विद्या, संपत्ति किंवा अशाच तऱ्हेच्या अन्य विषयांतील विषमता या कारणास्तव ती भावना नष्ट करून दुसऱ्या व्यक्तीच्या ठिकाणीं ती पडताळून पाहणें ही वृत्तीसुद्धां जवळ जवळ व्यभिचारी वृत्तीप्रमाणेंच गर्हणीय आहे. मग प्रेमोत्तर–सहवासोत्तर म्हणजे प्रथम एकमेकांवर प्रेम करून पाहून आणि एकमेकांचा सहवास घडवून घेऊन नंतर मनाला अनिष्ट वाटल्यास दुसऱ्या व्यक्तीकडे मोर्चा फिरवावयाचा, या वृत्तीबद्दल तर बोलावयास नको. पाक मन एकदां एके ठिकाणीं जडलें म्हणजे तें कायमचेंच जडावयाचें ; प्रेमाचे मासले पहात तें कधीं वारेमाप घरोघर फिरावयाचें नाहीं, ही सतीच्या मनाची ठेवण दाखविणारें सावित्रीच्या प्रेमाचें चित्र विशेषच अनुकरणीय आहे. वरशोधनार्थ म्हणून निघालेल्या सावित्रीचें जें मन मोठमोठ्या राजनगरांतील सरदार, दरकदार, सेनापती, मंत्री किंवा प्रत्यक्ष राजेरजवाडे यांच्याकडे पाहून रमलें नाहीं. तें एका वनवासी तपस्व्याकडे–सत्यवानाकडे प्रथमदर्शनीं वेधलें गेलें, आणि जें एकदां वेधलें गेलें तें कायमचें वेधलें गेलें. अगदीं मृत्युसकट त्याचा स्वीकार करण्याइतकें गाढतेनें वेधलें गेलें–हें साध्वीच्या पाक मनाचें भावदर्शक चित्र आधुनिक पद्धतीनें स्वयंवर करूं पाहणाऱ्या प्रौढ आणि सुशिक्षित स्त्रियांनीं '**कित्ता**' म्हणून पुढें ठेवण्यासारखें आहे. तसेंच नवऱ्या मुलाच्या घरचीं–नव्हे नवरदेवाच्या वांड्याची संपत्ति मनासारखी भरपूर असल्याशिवाय नवऱ्या मुलीचें मन नवऱ्या मुलाकडे

कांहीं केल्या लागतच नाहीं, हें खाडिलकरांचें टीकावचनसुद्धां विद्यावान् पण निर्धन तरुणाला टाळून केवळ आपल्या सुविद्य मनाची हौस-मौज भागवूं शकणाऱ्या सधन पुरुषाशींच विवाह करूं पाहणाऱ्या सुशिक्षित आणि स्वातंत्र्येच्छू वधूंनीं किंचित् विचारपूर्वक वाचल्यास त्यांना तें बरेंच उद्‌बोधक वाटल्याशिवाय राहणार नाहीं.

येणेंप्रमाणें पुराणांचें तात्त्विक स्वरूप न बदलतां त्यावर आधुनिक विचारांचा रंग चढवून नव्या दृष्टीनें त्याचें आलोडन करीत असतांना त्यांतून प्रतीत केलेल्या तत्त्वांच्या वास्तविकपणाचा विचार करूं लागलें म्हणजे नाट्याचार्यांना **हिंद पुराणांचे महान् अधिकारी विवेचक** (The great interpreter of Indian Mythology) या बहुमानानें संबोधल्याशिवाय राहवत नाहीं.

साधारणपणें पाहूं गेलें तर समाजापुढें तत्कालीन प्रचलित असलेल्या विषयावरच लेखणी चालविण्याचा मोह बहुतेक लेखकांना पडतो आणि तात्कालिक परिणामाच्या दृष्टीनें असें लिखाण कांहीं काल चमकतें-नाहीं असें नाहीं; परंतु ती चमक चिरकाल टिकणारी नसते, आणि म्हणूनच कांहीं कांहीं नाटकें पूर्वी विशिष्ट प्रसंगानुसार चमकून गेलीं; पण आतां त्या विषयाचें महत्त्व नाहींसें झाल्यामुळें त्या नाटकामध्यें विशेष गोडी वाटेनाशी झाली आहे, इतकेंच नव्हे तर त्या विषयावर नाट्यचित्रें लिहून समाजापुढें ठेवण्याइतकें त्या विषयाचें महत्त्वच काय आहे असाही प्रश्न हल्लींच्या पिढीला वाटूं लागला आहे. अबलोन्नति, स्त्रीशिक्षण, विषम-विवाह, हुंडा, शुद्धिकरण, अस्पृश्योद्धार वगैरे कितीतरी विषयांवर नाटकें लिहून लेखकांनीं त्या त्या चळवळीला मदत करण्याचें श्रेय घेतलें आहे. परंतु अशीं नाटकें कितीही जरी चांगलीं लिहिलीं गेलीं आहेत असें गृहीत धरून चाललें तरी तीं त्या त्या काळापुरतीं त्यांतील विषयाच्या तीव्रतेमुळें चमकलेलीं दिसतात, तो विषय समाजाच्या दृष्टीनें मागें पडला म्हणजे त्याच नाटकाची गोडी नाहींशी होते. अगदीं एकच निवडक उदाहरण द्यावयाचें म्हटलें म्हणजे '**शारदा**' नाटकाचें घेतां येण्यासारखें आहे. एक काल असा होता कीं '**शारदा**' नाटक म्हटलें म्हणजे त्यावर वाचकांच्या-विशेषतः प्रेक्षकांच्या उड्या पडावयाच्या. त्या

नाटकांतील शारदेविषयीं वाटणारी कींव, कोदंडाबाबत वाटणारा अभिमान, श्रीमंतांच्यासंबंधी वाटणारा तिरस्कार, कांचनभटाचा येणारा राग, भद्रेश्वराची येणारी चीड वगैरेबाबत मतभेद होण्याचें कारण नसे, त्यांतही नाटकाचा विषय जरठ–कुमारी–विवाहाचा निषेध म्हणजे मतभेदरहितच आणि या सर्वांवरही ताण म्हणजे त्या नाटकाला लाभलेली **कै० देवलांची लेखणी**! मग तें नाटक अत्यंत लोकप्रिय व्हावें यांत नवल तें काय? अशा तऱ्हेनें लोकप्रिय झालेलें आणि खरोखरच नांवाजण्यासारखें नाटक कांहीं कालानंतर अगदीं नामशेष जरी नाहीं तरी बहुतेक मागें पडलें, याचें कारण काय याचा थोडाबहुत विचार केला तर असें लक्षांत येण्यासारखें आहे कीं **त्यांतील प्रतिपाद्य विषय हा एक हंगामी विषय** होता; अर्थात् त्या विषयाचा हंगाम अथवा जरूरी संपल्यावर त्याचें तेज कमी झालें. ती वेळ अशी होती–मग ती शिक्षणाभावामुळें असो अथवा अन्य तऱ्हेच्या परिस्थितीमुळें असो–वयस्क नवरदेवांना बालवधूशीं विवाह करणें भाग पडे; कारण घोडवधू त्या वेळीं शोधूं गेलें असतांही मिळत नसत व वधूचे आईबाप विशेषतः लोभी बाप आपल्या मुलींची विक्री करण्यास मार्गेपुढे पहात नसत आणि त्या कसाब करणीला अज्ञान वधू बळी पडत; परंतु कालांतरानें–केवळ शारदा नाटकाच्या मोहिमेमुळें जरी नाहीं तरी अन्य कारणानें–मग तें शिक्षणप्रसारामुळें असो, वधूवरांच्या लग्नाच्या वयोमर्यादेच्या वाढीमुळें असो अथवा इतर कोणत्याही कारणामुळें असो–पण तो काळ फिरला! पूर्वीप्रमाण जठरकुमारी–विवाह–एखाद्या दुसऱ्या अपवादाकडे दुर्लक्ष केलें असतां–फारसे नव्हे अजिबाद होत नाहींत असें म्हटलें तरी चालण्यासारखें आहे. एक तर शिक्षणामुळें मनोवृत्तींत फरक पडत चालला असें याबाबत म्हणतां येईल; दुसरें सामाजिक स्थित्यंतरामुळें वधूंच्या लग्नाची वयोमर्यादा अनायासें वाढली गेली आणि आतां तर **'शारदा कायदा'** अस्तित्वांत आल्यामुळें नाटकांतील शारदेप्रमाणें अज्ञान वधू दिसणेंच मुष्किल झालें आहे; सबब **'शारदा'** नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाची आवश्यकताच नाहींशी झाल्यामुळें तें नाटक कै० देवलांच्या सहजसुंदर लेखणींतून निघालें असूनही आजच्या नव्या

पिढीला तें फारसें महत्वाचें वाटत नाहीं. स्त्रीशिक्षणावर म्हणून मुद्दाम लिहिलेल्या कै० कोल्हटकरांच्या '**गुप्त मंजूष**' नाटकाचीही तीच स्थिति. ज्यावेळीं स्त्रीशिक्षणाचा फारसा प्रचार समाजांत नव्हता व तशा मतप्रसाराची ज्यावेळीं आवश्यकता भासत होती, त्याच वेळीं कांहीं काळपर्यंत त्या नाटकाची थोडीबहुत चलती होती. पण पुढें तें नाटक आपोआपच मागें पडलें-अगदीं नामशेष झालें असें म्हणण्यासही फारसा प्रत्यवाय येईल असें वाटत नाहीं; शिवाय सदरहू नाटक कांहीं काळ समाजापुढें चमकलें असें जें आम्हीं वर म्हटलें आहे, त्यालाही केवळ नाटकांतील स्त्रीशिक्षणाचा विषयच कारणीभूत नसून त्यावेळची रंगभूमीची परिस्थितीच कारणीभूत होती. ज्या **किर्लोस्कर नाटक मंडळी**कडून तें नाटक रंगभूमीवर केलें जाई त्या मंडळीच्या त्यावेळच्या रुबाबामुळेंच त्या नाटकाला थोडेंबहुत महत्त्व आलें होतें. कारण नाटकांतील नायक-नायिका, विलास, नंदिनी आणि मेघनाथ, कैलासनाथ, शृंगी-भृंगी वगैरे इतर पात्रेंहि बहुजनसमाजाच्या नित्याच्या खेळीमेळींतील नसून त्यांतील प्रसंगहि परिचित असे वाटत नाहींत; तसेंच नाटकाचा प्राण म्हणजे स्त्रीशिक्षणाचा विषय याचाही ऊहापोह वाचकांच्या अथवा प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला सहजगत्या जाऊन भिडेल अशा रीतीनें केलेला नाहीं; सबब त्या नाटकाच्या चलतीला '**किर्लोस्कर' मंडळीची पुण्याईच** कारण होती असें वर ध्वनित केलें आहे. '**शारदा**' नाटकाची गोष्ट निदान अशी तरी नाहीं. सदरहू नाटक बहुतेक लहान-मोठ्या नाटक मंडळीकडून रंगभूमीवर आणलें गेलें आणि प्रत्येक ठिकाणीं तें लोकप्रियच झालें. आतां त्यांतील पात्रांचीं नावें '**गुप्तमंजूष**' नाटकाप्रमाणेंच जरी सर्व साधारण समाजाला अपरिचित अशींच होतीं, तथापि नाटकांतील प्रत्येक प्रसंग प्रत्येक मनुष्याच्या नित्य परिचयाचाच होता आणि त्यांतील प्रतिपाद्य विषयही लोकांना रुचण्यासारखा, पचण्यासारखा आणि विशेषतः त्यावेळीं अत्यंत आवश्यक असाच होता. अर्थात् ज्याकाळीं तें रंगभूमीवर चमकलें तें एखाद्या नाटक मंडळीच्या आश्रयानें चमकलें असें नसून तें आपल्या गुणानेंच चमकलें असेंच म्हटलें पाहिजे; तथापि असें गुणसंपन्न नाटकही आपली छाप फार काळ टिकवूं शकलें नाहीं

आणि याचें मुख्य कारण म्हणजे **त्या नाटकासाठीं घेतलेला विषय हा एक हंगामी विषय** होता. आजच्या स्थितीलाही '**शारदा**' नाटकाकडे पाहिलें तरी त्यांतील पात्रें आणि प्रसंग पूर्वीप्रमाणेंच परिचित अशीं वाटतात, कथानकही पूर्वीइतकेंच आकर्षक वाटतें, भाषेचें सौंदर्यही चिरकाल टिकणारें असेंच आहे. परंतु त्यांतील विषय मात्र आजच्या परिस्थितीला अनवश्यक असा आहे; अर्थात् त्या नाटकाचा जोम सध्यां कमी होण्याचें मुख्य कारण जर कोणतें असेल तर तें आमच्या मतें हेंच होय कीं त्या नाटकाचा विषय सर्वकाल व्यापक असा नाहीं, तो एक **हंगामी विषय** आहे !

खाडिलकरांच्या नाटकांतील विषयाकडे या दृष्टीनें पाहिलें म्हणजे त्यांनीं याबाबत राखलेली सावधगिरी दिसून येते. त्यांच्या कोणत्याही नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाकडे पहा, तो भारदस्त, सर्वमान्य आणि सर्वकालव्यापक असाच घेतलेला दिसून येईल. त्यांच्या सुरवातीच्या नाटकामध्यें तात्त्विक विषयासंबंधीं फारशी तीव्र दृष्टि दिसून येत नाहीं, तथापि नाट्यलेखनांत त्यांची लेखणी जशी जशी सुरूं लागली, तशी तशी तत्त्वप्रतिपादनाच्या आवश्यकतेची तिला जाणीव वाटूं लागून उत्तरोत्तर तिची प्रगल्भता त्या दृष्टीनें वाढतच चालली !

आतां **नाटक आणि तत्त्वज्ञान** हे दोन विषय अगदीं भिन्न भूमिकेवर अधिष्ठित आहेत, इतकेंच नव्हे तर ते एकमेकाशीं विरुद्ध आहेत असें म्हटलें तरीही तें फारसें वावगें होणार नाहीं; आणि असें असूनही तत्त्वज्ञानाशिवाय नाटकाला जिवंतपणा नाहीं असेंच खाडिलकरांच्या नाटकांनीं सिद्ध केलें आहे. याचें स्पष्टीकरणार्थ कै. किर्लोस्करांचें सौभद्र नाटक घेऊं. हें नाटक अत्यंत लोकप्रिय म्हणून लोक त्यास कितीही वानोत व केवळ लोकप्रियता या मुद्यावर आम्हीही त्याचा उदो उदो करणारेच आहोंत; परंतु इतकें असूनही त्या नाटकांत कांहीं जिवंतपणा आहे असें आम्हांला म्हणतां येत नाहीं. त्या नाटकांत प्रेक्षकांच्या हसून हसून मुरकुंडी वळविणारा विनोद नाहीं; त्या नाटकांत स्वभावपरिपोषाची कलापूर्ण मांडणी नाहीं; मनाला चालना देणारा एखादा विषयही त्या नाटकांत नाहीं; चमत्कृतिजनक किंवा अंतःकरणाच्या वृत्ती थरारून सोडणारे

नाट्यप्रसंग त्यांत नाहींत आणि असें असूनही तें नाटक गेलीं पन्नासपेक्षां जास्त वर्षें रंगभूमीवर अप्रतिहतपणें लोकप्रिय म्हणून गाजत आहे ही वस्तुस्थिति कोणालाही नाकबूल करतां येणार नाहीं; परंतु या लोकप्रियतेंतील इंगित काय याचा जर विचार करूं लागलों तर त्या लोकप्रियतेचा थोडासा अंश सुभद्राहरणाच्या रसाळ आणि सर्वपरिचित कथानकाला देतां येईल; थोडाबहुत अंश कै. किर्लोस्करांच्या भाषेंतील सहजरम्यतेच्या वांट्याला जाईल; नाटकांतील चित्रित प्रसंगही प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीशीं निष्कारण धकाधकींचा मामला करणारे नसून त्यांच्याशीं सहजसुलभतेनें समरस होणारे असेच आहेत: सबब त्यांतही लोकप्रियतेचा थोडाबहुत अंशभाग असणारच; तथापि त्यांतल्या त्यांत त्या लोकप्रियतेचा फार मोठा अंश जर कशांत असेल तर तो त्या नाटकांतील संगीतांत आहे. सौभद्र नाटकांतील ‘ संगीत ’ भाग काढून टाकून त्या नाटकाकडे पाहूं लागलें म्हणजे त्यांत नाट्यलेखनाच्या जातिवंत लोकप्रियतेचा अंश किती आहे हें ध्यानांत येतें; फार काय पण सौभद्र नाटकांतील दुसऱ्या आणि पांचव्या अंकांतील केवळ सुभद्रेचें संगीत ऐकण्यासाठींच नाटकगृहांत गर्दी करणारे प्रेक्षक पुष्कळ असतात असाच अनुभव फार ! सर्व संगीत नाटकाच्या लोकप्रियतेची हीच स्थिति असते-आणि त्या संगीतानेंच सौभद्र नाटकाची लोकप्रियता संभाळून धरली आहे. शिवाय आद्य संगीत नाटककार कै. किर्लोस्कर यांचें स्वतंत्र नाटक ही त्यांची स्वसंपादित पुण्याई त्यांच्या पाठीशीं उभी आहे ती निराळीच ! ही परिस्थिति सर्वस्वीं वर्ज्य करून मराठी नाट्यवाङ्मयांतील एकंदर नाटकांच्या सरभेसळींत घालून सौभद्रासारख्या अत्यंत लोकप्रिय म्हणून गाजल्या जाणाऱ्या नाटकाकडे नाट्यचिकित्सेच्या दृष्टीनें पाहूं लागलों म्हणजे त्याचा वास्तविक दर्जा वाटतो त्यापेक्षां बराच खालीं आहे हें लक्षांत येईल. यावरून सौभद्र नाटक आम्ही हिणकस समजतों असें मानण्याचें कारण नाहीं. केवळ रसिकांच्या मनोरंजनासाठीं कालिदास प्रभृति जुन्यापुराण्या नाटककारांच्या भाषांतरित किंवा रूपांतरित नाट्यकृतींचा आस्वाद घेऊन विटलेल्या नाट्यरसिकांच्या संतोषासाठीं-कांहीं तत्त्वज्ञानविषयक भाग शिकविण्यासाठीं नव्हे-म्हणून

लिहिलेलें तें नाटक, तेव्हां त्यांत मनाला चालना देणारे उद्बोधक असे नाट्यप्रसंग नसले तरी त्या साध्यासुध्या नाट्यरचनेंत परिमितच कां होईना पण चातुर्य आहे याबद्दल वाद नाहीं; आणि त्या दृष्टीनें त्यानें आपलें साध्य बरोबर साधलें आहे. प्रश्न आहे तो त्यांतील जिवंतपणाचा आणि त्यांत तो तसा नाहीं असें आमचें म्हणणें आहे. सौभद्र नाटक हें संभावित नाटक आहे, पण त्यांत गांभीर्य नाहीं; सौभद्र नाटकानें करमणूक होते, पण त्यांत बोध घेण्यासारखें विशेष असें कांहीं नाहीं; सौभद्र नाटक मनाला आल्हाद देणारें आहे, पण अन्तः-करणामध्यें तत्त्वदृष्ट्या कांहीं खोल ठसा उमटेल असें एखादें जागृत दैवत त्यांत नाहीं; म्हणजेच त्यामध्यें जिवंतपणा नाहीं; आणि याचें एकच एक कारण म्हणजे त्या नाटकाला एखाद्या तात्त्विक विषयाचें अधिष्ठान नाहीं. खाडिलकरांच्या नाटकांत असें हें वैगुण्य सहसा सांपडणार नाहीं; उलटपक्षीं नाटकाची बैठकच मुळीं एखाद्या उद्बोधक–भारदस्त विषयानें मढविलेली असावयाची हा त्यांच्या नाट-कांतील गुणविशेषच त्यांच्या बहुतेक नाटकांत आढळून येईल.

नसत्या संशयानें आत्महत्येपर्यंत मजल मारणाऱ्या **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**, नवऱ्याच्या देशभक्तीच्या तळमळीला उत्तेजन देऊन प्रत्यक्ष लढाईच्या धुमश्चक्रींतही त्याच्या पावलावर पाऊल टाकून धारातीर्थी देह ठेवण्यास एका पायावर तयार असणारी, इतकेंच नव्हे तर प्रत्यक्ष देह ठेव-णारी **कांचनगडची मोहना**, शांतिब्रह्म प्रजेवर बलात्कार कर-ण्यास सवकलेल्या उन्मत्त सत्ताधिकाऱ्याचें पापाचरण अत्युत्कट झाल्यावर त्या सत्त्वस्थ प्रजेचा उद्रेक होऊन त्यांतील एखाद्या अनाथ अबलेच्या इच्छाशक्तीच्या रजःकणानेंही त्या सत्ताधिकाऱ्याचे पंच-प्राणच काय पण कर्तुमकर्तुं शक्ती असलेल्या सर्व सत्ताधीश अशा त्याच्या राजाधिराजाचें सिंहासनही धुळीला कसें मिळतें हें दाख-विण्यासाठीं केलेला **कीचकवध**, पुरुषवर्गाचा संपर्कही न ठेवूं देण्याइतक्या आत्यंतिक स्त्रीस्वातंत्र्याच्या बेफाम वृत्तीनें तारवटून जाऊन सृष्टिनियमालाही पायाखालीं तुडविण्यास तयार असणाऱ्या जवानमर्द बायांच्या अभिषिक्त राणीला–प्रमिलेला–आपल्या स्वभाव-

सिद्ध अशा धीरगंभीर वृत्तीच्या दृष्टिक्षेपानें कबजांत आणून अर्जुनानें सहज लीलेनें मोडलेलें बायकांचें बंड, केवळ घरगुती बखेड्यामुळें धुळीला मिळूं पाहणाऱ्या महाराष्ट्राच्या राजकारणाला बारभाईच्या कारभाराचें—लोकसत्तेचें वळण लावण्याची सुवर्णसंधि आणून देणारी पेशव्यांची भाऊबंदकी, सुप्रसिद्ध इंग्रजी कादंबरीकार सर वाल्टर स्कॉट यांच्या 'टॅलिस्मन' कादंबरींतील राष्ट्रीय निशाणावर उभारलेला प्रेमध्वज, लोकनायक होऊं इच्छिणाऱ्या पुरुषानें सत्यव्रत कां आणि कसें आचरावें हें प्रत्यक्ष कृतीनें दाखविणाऱ्या राजा हरिश्चंद्राची सत्त्वपरीक्षा, एकवचनी, एकबाणी अशा धनुर्धारी देवाधिदेवालाही—श्रीरामचंद्रालाही कसोटीला लावणाऱ्या आणि दहा रथांत बसून दिग्विजय करणाऱ्या सूर्यासारख्या तेजस्वी अशा आपल्या प्रत्यक्ष नवऱ्यालाही—दशरथालाही मातीमोल करणाऱ्या निघृण कैकेयीचा सवतीमत्सर, अविचारी श्रीमंताचा दुरभिमान आणि गुणी गरीबाचा क्रोध यांच्या कात्रींत सांपडलेला संगीत मानापमान, कर्तव्य कीं प्रेम या प्रश्नाचें सक्रिय उत्तर देतांना नवतारुण्यांतील प्रेमलहरींनां दडपून टाकून कर्तव्यनिष्ठेच्या बळावर कचानें केलेलें संजीवनी-विद्याहरण, श्रीकृष्णप्रेमानें सर्वस्वी माहिरून गेलेल्या पण स्वकुलाच्या हितासाठीं त्या प्रेमसर्वस्वावर पाणी सोडून प्रसंगीं आपल्या हितशत्रूच्याही गळयांत स्वतःच्या इच्छेविरुद्ध निर्विकार मनानें लग्नाची माळ घालण्यास तयार होणाऱ्या रुक्मिणीचें स्वयंवर, केवळ श्रद्धायुक्त मनानें जुगारी नवऱ्याच्याही सुखदुःखाशीं समरस होऊन सदाचरणाच्या नैतिक बलावर सर्व आधिभौतिक शक्तींनाही नामोहरम करणारी श्रीकृष्णभक्त द्रौपदी, मातृपदाची महती गाणारी आणि नवीन सृष्टी निर्माण करण्याची हाव धरणाऱ्या विश्वामित्राच्या बहकलेल्या तपश्चर्येला आपल्या प्रेमाच्या तपःसिद्धीनें मार्गावर आणून त्या मातृपदाच्या द्वारें तिला विधात्याच्या कार्याला जुंपणारी मेनका, एकदां मनानें वरलेल्या अल्पायु सत्यवानाचा मृत्यूसकट स्वीकार करून नित्य नव्या नवऱ्यांच्या मागें लागणाऱ्या आधुनिक काळांतील सुशिक्षित म्हणविणाऱ्या प्रौढ वधूंना 'धडा घे' म्हणणारी पौर्वात्य संस्कृतीची आदर्श वधू **सावित्री** इत्यादि

खाडिलकरांच्या नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाच्या रूपरेषेकडे पाहिलें म्हणजे त्यांचा दर्जा उत्तरोत्तर वाढत चालला असून ते सर्व विषय. त्यांतील कोटिक्रम आणि त्यावरील **सिद्धांत सर्वमान्य** असेच आहेत असें दृष्टोत्पत्तीस येतें; त्यामध्यें पावसाळी विषयांना आणि लुळयापांगळ्या तत्त्वांना थारा नाहीं आणि त्यांतच त्यांच्या वाढत्या **यशस्वितेचें मुख्य सार** आहे.

येथें असा प्रश्न उपस्थित होण्यासारखा आहे कीं, जे सिद्धांत आणि जीं तत्त्वें सर्वमान्य आहेत तींच पुन्हां लोकांपुढें मांडून बुद्धीला आणि लेखणीला शीण देण्यांत स्वारस्य तें काय ? त्यापेक्षां समाजहिताच्या दृष्टीनें ज्या मतांचा प्रचार वाढणें अत्यंत आवश्यक आहे, परंतु या सरळ आणि धोपट मार्गावरच पण तो केवळ नवखा म्हणूनच अडणाऱ्या बुजऱ्या बैलाप्रमाणें सुधारणेच्या या नवाळीकडे पाहून बिचकणाऱ्या आडमुठ्या समाजासाठीं नवमतवादी नाटकें लिहून अशा रीतीनें अप्रिय पण पथ्यकर सुधारणा नाट्यरूपानें शर्करावगुंठित करून ती समाजाच्या गळीं उतरविणें विशेष श्रेयस्कर नाहीं का ? या प्रश्नाचें उत्तर उभयपक्षीं देतां येण्यासारखें आहे आणि त्यांतही समाज-सुधारणेच्या प्रचलित प्रश्नावरच जास्त भार द्यावा असेंच सकृद्दर्शनीं उत्तर येण्याचा जास्त संभव आहे; तथापि यांपैकीं कोणत्याही प्रश्नावर ठाम मत बनविण्यापूर्वीं त्या प्रश्नाच्या महत्त्वासंबंधानें थोडासा विचार करावा लागेल आणि तो नाटकाच्या परिणामाच्या दृष्टीनें विचार करावा लागेल; आणि त्यासाठीं प्रचलित नाट्यसृष्टी डोळयांपुढें आणली, विशेषतः त्यांतील ध्येयवादी नाटकाकडे दृष्टी फेंकली म्हणजे त्यांत एक गोष्ट दिसून येते, ती ही कीं तीं नाटकें कोणतें तरी मत अगर पद्धती नष्ट करण्यासाठीं किंवा चालू करण्यासाठीं म्हणून लिहिलेलीं असतात; त्यांपैकीं मतविरोध सर्वस्वीं जरी नाहीं तरी पुष्कळ अंशीं विरोध असण्यासारखीं नाटकें म्हणजे नवमतवादीच नाटकें होत; कारण जुनीं मतें खोडून काढून नवीं मतें समाजावर लादण्यासाठीं म्हणूनच त्यांचा अवतार झालेला असतो; आतां तो विरोध कमजास्त प्रमाणांत असणें, तो कमजास्त काळ टिकणें किंवा प्रसंगविशेषीं मुळीं नाहींसा होणें हें त्या विषयाच्या महत्त्वावर अवलंबून असतें.

परंतु विरोध असतो ही गोष्ट नाकबूल करतां येत नाहीं. तशी स्थिति सर्वमान्य विषयासंबंधीं नसते. येथें असा पुन्हां प्रश्न येतो कीं, ज्या विषयासंबंधीं मतभेद नाहीं तो विषय समाजापुढें मांडण्याचें प्रथम कारणच काय ? प्रश्न बरोबर आहे, तसें कारण असण्याचें कांहीं कारण नाहीं. **सत्यं वद । धर्मं चर । वगैरे नीतितत्त्वें स्वयंसिद्ध आहेत.** जगांतील कोणतीही धर्मसंस्कृति घ्या, वरील तत्त्वांना विरोध नाहीं. सर्व साधारण समाजच काय, पण प्रत्यक्ष खुनी, डाकू असा एखादा समाजकंटकसुद्धां वरील तत्वांना अत्यादरपूर्वक मान देतो, अगदीं अंतःकरणापासून त्या तत्वांचा तो चाहता असतो; पण त्या तत्वानुसार आचरण करणारे कितीजण असतात ? चोर, खुनी, डाकू हे तर बोलून चालून समाजांतील **बंडखोर** लोक ! या जातीच्या लोकांना अंतःकरणच नसतें असें म्हटलें तरी चालण्यासारखें आहे; आणि असलें तरी तें अन्तःकरण कसाबाचें असतें ! पण इतर लोकां-संबंधानें काय ? अगदीं चारी वर्णांतील, अठरा जातींतील राजापासून रंकापर्यंत, साधूपासून भोंदूपर्यंत, थोरापासून लहानापर्यंत सर्व स्त्री-पुरुष-अगदीं यच्चयावत् लोक-सबंध मनुष्य जात यांच्यासंबंधानें सखोल बुद्धीनें विचार केला तर वरील तत्त्वांचें-सर्वमान्य तत्त्वांचें निष्ठापूर्वक पालन करणारे किती लोक सांपडतील बरें ? मुखांतून पर-मेश्वराचे नांवाचा सारखा घोष चालू ठेवणारे पण अधर्मानें वागणारे लोक काय थोडे सांपडतील ? प्रत्यक्ष अजातशत्रू धर्मराजसुद्धां कोणत्या तरी कारणास्तव अगदीं एकदां तरी कां होईना, पण खोटे बोलले ! मग इतरेजनांची गोष्ट कशाला पाहिजे ? बरें, या लोकांना वरील समाजधर्माच्या मूलभूत तत्त्वासंबंधाचें अज्ञान असतें असें मानणें हें सत्याला सोडून होईल. फार कशाला—वरील तत्त्वांचा समाजावर ठसा उमटविण्यासाठीं रात्रंदिवस कंठरव करणारे उपदेशकसुद्धां कित्येक प्रसंगीं आणि कांहीं ना कांही तरी फायद्या-साठीं अंतःकरणांतून त्या तत्त्वानुसार आचरण ठेवण्याचा आदेश येत असूनही त्याच तत्त्वाविरुद्ध वागत असतात आणि इतरेजना-संबंधानें तर बोलावयालाच नको. सर्वत्र असत्याचरण—अधर्माचरण ! या सर्वांना हीं तत्त्वें मान्य आहेत—नुसतीं वरकरणी मान्यता नसून

अगदीं अन्तःकरणापासून मान्य आहेत. '**तत्त्व कबूल पण तपशील नाकबूल**' अशी त्यात पळवाटसुद्धां नाहीं; पण प्रत्यक्ष आचरणांत मात्र त्या सर्वमान्य तत्त्वांची पायमल्ली ! तर मग, वाचक हो, नाटकाबद्दल प्रथमतःच सर्वस्वीं अनुकूल भूमिका प्राप्त करून देणाऱ्या सर्वमान्य विषयावर नाटकें लिहून बुद्धीला आणि लेखणीला शीण देणें इष्ट आहे, कीं ज्यांच्या इष्ट परिणामासंबंधी समाजाची साशंकवृत्ति आहे इतकेंच नव्हे तर अनुभवांतीं ते अनिष्ट ठरतील असा विश्वास आहे, अतएव अप्रिय असणाऱ्या पण वरकरणी पथ्यकर म्हणून म्हटल्या जाणाऱ्या नवमतवादी विषयावर मूलतःच प्रतिकूल भूमिका निर्माण करणारीं नाटकें लिहिण्यासाठीं लेखणी झिजविणें श्रेयस्कर आहे याचा विचार **नाटकाच्या दीर्घायुष्याच्या दृष्टीनें** खाडिलकरानीं केला असल्यास सर्वमान्य विषयावरच त्यांच्या हातून नाट्यमाला गुंफली जाणें अगदीं साहजिक आहे.

आतां हे नवमतवादी विषय कोणते म्हणाल तर स्त्रीशिक्षण, पुनर्विवाह, अनुलोम विवाह, प्रतिलोम विवाह, गांधर्व विवाह वगैरे विवाहांच्या जाती, विवाहोत्तर प्रेम कीं प्रेमोत्तर विवाह, कीं तात्पुरता विवाह, स्त्रीपुरुषांचे समान हक्क, घटस्फोट, हुंडा, धर्मांतर, शुद्धीकरण, अस्पृश्योद्धार, दारू, जुगार, घोड्यांच्या शर्यती, भांडवलशाही, नोकरशाही वगैरे वगैरे विषयांची यादीच करीत बसलें तर वाहनें रस्त्याच्या डाव्या बाजूनें हाकावीं कीं उजव्या बाजूनें हाकावीं, तसेंच पतिपत्नी-संबोधन एकवचनी असावें का अनेकवचनीं असावें अशा दर्जाच्या विषयापर्यंतही येऊन पोंचण्यास हरकत पडेल असें वाटत नाहीं. अशा तऱ्हेच्या निकृष्ट स्थितीपर्यंत ही यादी आणण्यांत ते विषय अगदींच टाकाऊ आणि तिरस्करणीय आहेत असें दाखविण्याचा आमचा उद्देश नाहीं. वरील सर्व विषय कमजास्त प्रमाणांत महत्त्वाचे आहेत हें आम्हांसही कबूल आहे; तथापि अशी कबुली देऊनही सदरहू विषय वादग्रस्त आहेत, सर्वमान्य नाहींत ही गोष्ट नाकबूल करतां येणार नाहीं आणि म्हणूनच ते विषय अगदींच टाकाऊ नसले तरी वरील तऱ्हेच्या सर्वमान्य विषयाशीं तुलनात्मक दृष्टीनें पाहतां त्यांची किंमत विशेष आहे असें म्हणतां येत नाहीं आणि तेंही उघडच आहे.

संपूर्ण समाजाच्या इमारतीला पायापासून तोलून धरणाऱ्या अशा सर्वमान्य विषयाचें—समाजशास्त्राच्या मूलभूत तत्त्वाचें महत्त्व कोणीकडे आणि इमारतीचे कोनाडे, यांची जागा कोठें ठेवावी अशासारख्या क्षुद्र विषयाची क्षुल्लक तत्त्वाची-किंमत कोणीकडे ? इमारतीच्या खुंट्यांची किंवा खिडक्यांची जागा बदलली काय किंवा कायम ठेविली काय, फार तर त्यामुळें कमजास्त सोय—गैरसोय वाटेल पण इमारतीच्या जीविताला धोका पोंचण्याचें त्यामुळें भय नाहीं; तीच पायामध्यें थोडीशी फट पडूं द्या, इमारतीच्या अस्तित्त्वाला धोका पोंचण्यास सुरवात झालीच म्हणून समजावें. याप्रमाणें सर्वमान्य आणि समाजाच्या कामीं हरघडी येणारे पायाशुद्ध तत्त्वांचें विषय आणि हंगामी सुधारणाविषयक विषय या दोहोंमध्यें असेंच जमीनअस्मानचें अंतर आहे; अर्थात् आपापल्या अवसानाप्रमाणें जो तो वरीलपैकीं विषयाला हात घालील आणि त्यांमध्यें आपली करामत दाखवील. अथांग सागरामध्यें बेगुमान संचार करणारें धीरगंभीर जहाज आणि समुद्राच्या कांठाकांठानें आश्रय घेत घेत जाणारें आणि प्रत्येक लाटेगणिक तिरपगडें होणारें होडगें यांची स्थिति आणि वरील विषयाची किंमत एकच ! शिवाय असल्या नवमतवादी हंगामी विषयासंबंधानें वाचक—प्रेक्षकांचें मत स्थिर नसतें आणि एकमत तर नसतेंच नसतें. कांहीं लोक अशा पावसाळी विषयाबद्दल कोणत्या तरी दिखाऊ कारणासाठीं वरकरणी बोलकी सहानुभूति दाखविणारे असतात. आपल्या बोलाप्रमाणें करणी करण्यास त्यांची सदसद्विवेक बुद्धि परवानगी देत नसते. कित्येक समाजसुधारक आपलीं मतें आचारांतही आणणारे असतात; परंतु विवक्षित मर्यादेपर्यंतच त्याची व्याप्ति असते. अगदीं स्पष्ट शब्दांत उदाहरण घेऊनच लिहावयाचें म्हणजे पुनर्विवाहाबद्दल जीव टाकून लोकांना उपदेश करणारे सुधारकाग्रणी स्वतःला सुदैवानें (?) तशी संधि लाधली असतांना एखाद्या कोंवळ्या अज्ञान कुमारिकेशीं द्वितीय संबंध करून मोकळे होतात. **'यत्र नार्यस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवताः'** हें ब्रीदवाक्य—हृदयाशीं बाळगणार समाजसुधारक लग्नाची पहिली बायको टाकून देऊन दुसरा विवाह करतात आणि तो सुद्धां--गतभर्तृकेशीं पुनर्विवाहही नव्हे तर एका प्रथम विवाहाच्या कुमारिकेला सहचारिणी म्हणून पतकरून बसतात!

पुनर्विवाहाला अनुकूल मत देणारी आर्या दुर्दैवानें स्वतःवर तसा प्रसंग आला तर उजळ माथ्याचा पुनर्विवाह करून आपल्या भव-सागराचें सुख '**मागील अंकावरून पुढें चालू**' ठेवण्यास धजत नाहीं आणि तशी एखादी धीर वीर वृत्तीची प्रबल अबला धजलीच तर पुन्हां तसल्याच प्रकारच्या दैवदुर्विपाकाला तोंड देऊन पुरुषाप्रमाणें अनेक पुनर्विवाहाची मालिका गुंफण्याचें नीतिधैर्य दाखवीत नाहीं! जन्मभर '**कुमारिका**' राहण्याचा संकल्प व त्याप्रमाणें जवळ जवळ वयाच्या पन्नास वर्षांपर्यंत म्हणजे कौमार्य पदाचें सीमोल्लंघनच नव्हे तर गार्हस्था-श्रमाचीसुद्धां वयोमर्यादा उलटून जाईपर्यंत समाजामध्यें कुमारिका-**इंग्रजी भाषेंत 'मिस्'** म्हणून वावरल्यानंतर एखाद्या म्हाताऱ्या नवरदेवाबरोबर संसार (?) करणाऱ्या स्त्रीविषयक आधुनिक सुधारणांच्या अधिष्ठात्र्या देवता आपल्या समाजांत अगदींच दाखवितां येणार नाहींत असें नाहीं! अदिती, मैत्रेयी, गार्गी, लोपामुद्रा-प्रमाणें भासमान होणाऱ्या प्रगल्भ स्त्रियांची ही स्थिति; तर मग शिक्षण, सुधारणा, स्त्रीपुरुषांचे समान हक्क इत्यादि शब्दावडंबराच्या मोहजालांत गुरफटून जाऊन दिशाभूल झालेल्या विद्यार्थीदशेंतल्या अल्लड तरुण–तरुणींना 'प्रेमोत्तर–सहवासोत्तर विवाह' करणें भाग पडल्यास त्यांत नवल तें काय? अशा तऱ्हेनें या पावसाळी विषया-संबंधानें समाजांत अंतर्बाह्य मतैक्यता अथवा सहानुभूति मिळणें अशक्य असते आणि ही वाचकांची अस्थिर अंतःस्थिति सदरहू विषया-वरील नाटकाच्या दीर्घायुष्याला थोड्याबहुत प्रमाणांत तरी घातक झाल्याशिवाय राहत नाहीं, शिवाय अशा विषयासंबंधीं लेखकाच्या नाटकी प्रतिपादनाविरुद्धही पुष्कळशी मतें पुढें येण्यासारखीं असतात याची जाणीव त्याला असल्यामुळें सदहूबाबत निश्चित मत आणि तेंही असंदिग्ध शब्दांत बिनतोड विचारसरणीनें तो मांडू शकत नाहीं आणि कदाचित् कांहींतरी गोलमाल करून प्रतिपाद्य विषय नाटकापुरता सजवून आपल्या ध्येयाप्रमाणें त्याची मांडणी केली तरी तो वाचकांच्या किंवा प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला तितकसा जाऊन मिळत नाहीं. नाटक अल्पायु होण्याचीं जीं अनेक कारणें असतात त्यांपैकीं नाटकासाठीं घेतलेला हंगामी विषय हेंही एक कारण असूं शकतें.

खाडिलकरांनीं आपल्या नाटकासाठीं **असले पावसाळी विषय** केव्हांही घेतलेले दिसत नाहींत; त्यामुळें त्यांचें नाटक कोणत्याही काळीं आणि कसल्याही परिस्थितींत वाचावयास घेतलें तरी त्यांतील प्रतिपाद्य तत्त्वाचें स्वारस्य कमी झालेंसें केव्हांही वाटत नाहीं; याची जाणीव कोणालाही होण्यासारखी आहे; सबब **नाटकाचा मुख्य प्राण** म्हणजे तो प्रतिपाद्य विषय तोच जिवंत पाण्याच्या झऱ्याप्रमाणें अखंडवाही असल्यामुळें नाटकाना जिवंतपणाही अखंडकाल टिकल्यास त्यांत नवल असें कांहींच नाहीं.

श्री. खाडिलकरांनीं हंगामी विषय नाटकासाठीं घेतले नाहींत असें आम्हीं वर म्हटलें खरें आणि तें खरेंच आहे; परंतु त्यानीं **हंगामी प्रसंगाचा मात्र**- प्रथम प्रथम कां होईना पण-**फायदा** घेतल्याखेरीज सोडलें नाहीं अथवा हंगामी प्रसंगाचें निमित्त करून त्यांनीं सर्वमान्य अशीं नीतितत्त्वें नाट्यरूपानें समाजापुढें मांडलीं असें म्हटलें तरीही शोभण्यासारखें आहे—नव्हे असेंच म्हणणें जास्त वाजवी दिसेल.

या ठिकाणीं असा एक प्रश्न करतां येतो कीं, सर्व साधारण व सर्वमान्य तत्त्वें जर समाजापुढें मांडावयाचीं तर त्यासाठीं **हंगामी प्रसंगाचा आधार घेण्याचें कारण** काय आणि त्यानें लेखकाच्या पदरांत असा कोणता मोठा फायदा पडत असेल? या प्रश्नाचें थोडक्यांत उत्तर देण्यासाठीं एक सर्वसाधारण व्यावहारिक गोष्ट ध्यानांत घेतली पाहिजे कीं कोणतीही गोष्ट योग्य कालीं आणि योग्य प्रसंगाला धरून केली तरच ती विशेष परिणाम-कारक आणि इष्ट फलदायी अशी होऊं शकते. 'तवा तापला आहे तोंपर्यंतच पोळी भाजून घ्यावी' ही म्हण सुप्रसिद्धच आहे! नाटकासाठीं हंगामी प्रसंगाचा आधार घेण्याचें हेंच कारण होय. अशा रीतीनें तत्कालीन परिस्थितीनुरूप नाट्यप्रसंग रेखाटण्यांत खाडिलकरांनीं फारच चातुर्य दाखविलें आहे; निदान प्रथमारभीं तरी म्हणजे यशस्वी नाटककार म्हणून गाजेपर्यंत अशा सुवर्ण संधीच्या आधारावरच त्यानीं **नाट्यसृष्टींत पहिलीं कांहीं पावलें** टाकलीं आहेत असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

खाडिलकरांनीं नाट्यलेखनाला प्रथम सुरवात केली ती सन १८९३ सालीं म्हणजे ते कॉलेजमध्यें विद्यार्थी असतांना. शिवाय त्यावेळीं त्यांच्या डोळ्यांपुढें मुख्य विषय म्हणजे हॅम्लेट आणि आयागो या दोन भूमिका एका नाटकांत यशस्वीपणानें गोंवणें हाच होता. नाटकामध्यें एखाद्या विषयाचें खंडण मंडण करणें हा प्रश्न त्यावेळीं त्यांच्या मनांत असल्याचेंही दिसत नाहीं आणि अशा एकांगी दृष्टीनेंच **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**, हें नाटक त्यांनीं सन १८९५।९६ सालीं प्रसिद्ध केलें.

त्यांचें दुसरें नाटक '**कांचनगडची मोहना**' होय! खाडिलकर यांची ती वेळ म्हणजे विद्यार्थीदशा संपवून जगाच्या आखाड्यांत स्वतंत्र वृत्तीनें पाऊल टाकण्याच्या पहिल्या चढत्या उमेदीची ती वेळ होती. खाडिलकरांच्या सार्वजनिक आयुष्यक्रमाचें किंचित् सिंहावलोकन करून आणि त्यांच्या उतार वयांतीलही करारी बाणा आणि त्यासाठीं देहदंड आाणि मानासिक क्लेश भोगण्याची त्यांच्या मनाची तयारी पाहून त्यांच्या तरुणपणच्या ताज्या आणि सळसळणाऱ्या रक्ताची उसळी लक्षांत घेतली तर त्या वेळीं चिडलेल्या नागिणीप्रमाणें फणफणणाऱ्या त्यांच्या लेखणीनें आपली तेजस्वी आणि देशप्रेमानें रसरसलेली प्रतिभा कांचनगडच्या मोहनेकरवीं मराठी रंगभूमीवर मनमुराद नाचविली ही गोष्ट साहजिकच झाली असें वाटतें. गवयाचें पोर रडूं लागलें तरी तें सुरांत रडतें; सिंहाचा छावा मदोन्मत्त हत्तीला धरित्रीवर लोळविण्याची उमेद धरतो; त्याचप्रमाणें खाडिलकरांच्या प्रतिभाशाली लेखणीनें पहिल्या सलामीलाच कांचनगडच्या मोहनेप्रमाणें प्रत्येक जीवाला स्वराज्यप्राप्तीच्या तळमळीनें जिवंत करून रणधुमाळीच्या आवेशानें नाचावयाला लावणारी नाट्यकृति निर्माण केली! '**सवाई माधवराव यांचा मृत्यू**'-च्या द्वारें मराठी साहित्याच्या प्रदेशांत पदनिक्षेप केल्यावर खाडिलकरांना ज्या देवतेचें प्रथम प्रर्दान झालें त्या नाट्यदेवतेला त्यांच्या जहाल स्वभावधर्माप्रमाणें केलेला **लष्करी थाटाचा पहिला मुजरा म्हणजे त्यांचें कांचनगडची मोहना** हें नाटक होय! अशा तऱ्हेचीं वीर वृत्तीचीं नाटकें लिहिण्याचे प्रयत्न आजपर्यंत

पुष्कळ वाग्भटांनीं आणि ते अत्यंत कसोशीनें केलेले आहेत. अगदी पृथ्वीराज चव्हाणापासून तों झांशीच्या रणरागिणीपर्यंतच्या सर्व खऱ्याखोट्या शूरबहादर देशभक्तांच्या आणि वीररमणींच्या नांवांचा त्यांनीं आश्रय घेऊन पाहिला आहे, फक्त हुतात्म्यांच्याच शब्द-कोशांत सापडेल असें मराठी वाङ्मयांतील–अगदीं ज्ञानेश्वरी— दासबोधासारख्या जुनाट ग्रंथांतील वेचक शब्दभांडार, देशभक्तीनें ओथंबलेले विचार, आणि सर्वांगावर रोमांच उभे करून नेत्रांतून अश्रूंचा प्रवाह खळखळाटानें वाहवणारे प्रसंग यांचा उपयोग केला आहे; पण **कांचनगडच्या मोहनेचा थाट** आतांपर्यंत एकाही लेखणीला साधला नाहीं. आणि त्याचें एकच प्रत्यंतर म्हणजे कांचनगडच्या मोहनेनें आपल्या पहिल्या उमेदींत रंगभूमीवर पाडलेली मोहिनी तीस पस्तीस वर्षांनंतरही कमी कमी झालेली नाही. इतर लेखकांचीं नाटकें सोडूनच द्या, पण खुद्द खाडिलकरांच्या लेखणींतून उतरलेलीं आणि लोकादराला पात्र झालेलीं नाटकेंसुद्धां कांहीं काळ रंगभूमीवर थयथयाट करून अनुकूल परिस्थितीच्या अभावीं मागें पडलीं; पण आपल्या पहिल्या उमेदींत त्यांनीं हौसेनें लिहिलेल्या कांचनगडच्या मोहनेचा मोहकपणा इतक्या स्थित्यंतरानंतरही अद्याप कायमच आहे; याचें कारण एकच आणि तें म्हणजे त्यांनीं नाटकासाठीं घेतलेला **स्वराज्यस्थापनेचा विषय** होय; अर्थात जोंपर्यंत स्वराज्य मिळ-वितां येत नाहीं तोंपर्यंत कांचनगडच्या मोहनेची प्रभावशाली मूर्ति वाचकांच्या आणि प्रेक्षकांच्या नेत्रांना दिपविल्याखेरीज राहणार नाहीं.

कांचनगडच्या मोहनेनें मराठी वाङ्मयांत नाटककार म्हणून खाडिलकरांचें आसन स्थिर केल्यानंतर त्यांनाही आपल्या लिखाणा-बद्दल विश्वास उत्पन्न होऊन इतर गोष्टींकडे बघण्यास अवसर मिळाला आणि त्यावेळीं जी गोष्ट त्यांनीं प्रथम विचारांत घेतलेली दिसते ती ही कीं, एखादा तत्कालीन महत्त्वाचा प्रसंग प्रत्यक्ष डोळ्यांपुढें घेऊन आणि अप्रत्यक्षपणें तो नाटकांत गुंफून एखाद्या सर्वमान्य नीतितत्त्वाच्या झिरझिरीत पडद्यामधून त्याला खेळविणें हें होय !

तो काळ म्हणजे विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकाचा काळ होता. कर्झनशाहीच्या कर्दनकाळानंतरच्या मिंटोप्रभृतीच्या मीठ्या

ठकांचा तो काळ होता. 'मधु तिष्ठति जिह्वाग्रे हृदये तु हलाहलम्" अशा राजकार्यधुरंधुरांचा तो काळ होता! कवडी किंमतीच्या स्वार्था- साठीं आपल्या सन्माननीय गृहलक्ष्मीकडून परकीय सत्ताधाऱ्यांच्या गळयांत प्रेमानें पुष्पहार घालवून त्यांच्यावरून आपल्या पोराबाळांची कुरवंडी उतरवून स्वतःला धन्य मानून घेणाऱ्या, शरीरानें तुकतुकीत पण मनानें षंढ असलेल्या होयबांचा तो काळ होता. कर्झनशाहीचा कर्दन काळ म्हणजे ब्रिटिश सत्तेच्या उत्कर्षाच्या सीमोल्लंघनाचा तो काळ होता. हिंदुस्तानांतील लोकमताला बेगुमानपणानें लाथाडून 'मनःपूतं समाचरेत्' अशा सत्ताधाऱ्यांच्या उन्मादावस्थेचा तो काळ होता. प्रत्यक्ष राजालाही कमी लेखून आणि प्रत्यक्ष राजपुरुषालाही मागें टाकून दिल्लीच्या सिंहासनावर 'भारतेश्वर' म्हणून बसणाऱ्या हंगामी राजप्रतिनिधींचा तो काळ होता. अनियंत्रित राजसत्तेच्या वरवंट्याखालीं **आपादशीर्ष** चिरडून टाकलेल्या हिंदुस्थानच्या निःसत्त्व प्रजेच्या आत्यंतिक अपकर्षाचा तो काळ होता. मातेपुढें अथवा मातृभूमीपुढें मस्तक लववून वंदन करण्यासाठीं नुसते तोंडानें 'वंदेमातरम्' म्हणून म्हणण्याचीसुद्धां चोरी तो मग स्वराज्याच्या कोठल्या गोष्टी–असा तो कर्झनशाहीचा काळ! अशा उन्मत्त राक्षसांच्या बेफाम थैमानामुळें चारी दिशा हादरून गेलेल्या मातृभूमीला स्वास्थ्य कसें मिळेल अशा चिंतामग्न अवस्थेंत सर्व समाज असतांना त्यावेळीं 'देवांचा देव मी आहें, राजांचा राजा मी आहें, जगांतील सर्व सुंदर तरुणींचा भोक्ता मी आहें.' अशा उद्दामपणानें तारवटून जाऊन एका सालस आणि अस- हाय सैरंध्रीला-अज्ञातवासी द्रौपदीला-आपली रंडी करूं पाहणाऱ्या बेगुमान **कीचकाच्या वधाचें नाट्यचित्र रेखाटून त्यामध्यें समाजाला त्याच्या अपेक्षित आशेचा किरण अप्रत्यक्षपणें दाखविला** आणि त्यामुळें प्रथमदर्शनींच कीचकवधाची छाप समाजावर बसली. कीचकवधाकडे समाज आपुलकीच्या आदरानें पाहूं लागला; इतकेंच नव्हे तर कीचकाचा वध करणारी दैवी शक्ती सैरंध्रीप्रमाणें आपल्याही भोंवतीं अंतरिक्षांत कोठें तरी संचार करीत असेल काय आणि तशी ती संचार करीत असेल तर ती आपल्या कामीं येण्याइतकें भाग्य आपल्या नशीबीं असेल काय? आपलें नष्टचर्य संपून आपल्या शत्रूची धूळमाती उडेल.

काय ! आपल्या मातृभूमीचे पांग आपल्या हातून फिटल्याचा सोहळा 'याच देहीं याच डोळां' पाहण्यास मिळेल काय? अशा तऱ्हेची एक सूक्ष्म विचारांची ज्योत समाजाच्या अंतरंगामध्यें कीचकवध नाटकानें उत्पन्न केली आणि त्यामुळें तें **नाटक सरकारी रोषाला बळी** पडून खाडिलकरांच्या लेखणीचें तेज केवळ तत्कालीन परिस्थितीमुळें विशेषत्वानें फैलावण्यास कारणीभूत झालें !

बायकांच्या बंडाचीही अशीच गोष्ट ! त्यावेळीं पाश्चात्य सुधारणेच्या भपक्यानें दृष्टी दिपून गेली होती, आपल्या सात्विक संस्कृतीचें शांत आणि स्थिर स्वरूप डोळयांत भरेनासें झालें होतें, सत्ताधाऱ्यांच्या परकीय चालीरीतींचें अनुकरण करावेंसें वाटत होतें, इतकेंच नव्हे तर आपल्या वेडगळ सामाजिक बंधनामुळेंच आपण स्वराज्याला मुकलों, आणि पाश्चात्य वळणावर समाज गेल्याशिवाय आपली-राजकीय काय किंवा सामाजिक काय–उन्नति होणें नाहीं अशी एकांगी समजूत करून घेण्यापर्यंत कांहीं इरसाल सुधारकांच्या मनाची तयारी झाली होती. अशा मतस्वातंत्र्याच्या निरर्गल काळांत आधुनिक शिक्षणानें तारवटून जाऊन लग्नाची शृंखला म्हणजे मनुष्याची-विशेषतः स्त्रियांची-पारंतत्र्याची बेडी अशी एकमार्गी वेडगळ समजूत करून घेऊन **स्वातंत्र्याचें वारें पिण्यासाठीं अधीर झालेल्या ओढाळ स्त्रियांना स्थिर करण्यासाठीं मारलेला लहानसा फटकारा म्हणजे खाडिलकरांनीं रेखाटलेलें 'बायकांचें' बंड होय** ! याही नाटकाचा प्रथम बोलबाला होण्यास त्या वेळची सामाजिक परिस्थिति थोडीबहुत कारणीभूत झाली असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

श्री. खाडिलकरांच्या **भाऊबंदकी**कडे तत्कालीन परिस्थितीच्या दृष्टीनें पाहिलें म्हणजे **याहीपेक्षां जास्त खुमारी** नजरेस येते.

तें साल म्हणजे सन १९०९ साल होतें. हिंदुस्थानांतील राजकारणामध्यें जहाल-मवाळ असे दोन तट पडून त्यांचे मतभेद अत्यंत विकोपाला गेले होते आणि त्यामुळें दोन्ही पक्ष एकमेकांचा पाडाव करण्याची शिकस्त करीत होते. विशेषतः हा मतभेदाचा लढा महाराष्ट्रांत तीव्रतर होता; कारण दोन्ही पक्षांतील धुरीण महाराष्ट्रीय ब्राह्मण होते व ते पुण्याचे रहिवासी होते व त्यामुळें महाराष्ट्रामध्यें या

ठळ्याचें वारें विशेष जोरानें वाहत होतें. या लढ्याचे वावटळींत १९०७ सालची सुरतेची राष्ट्रीय सभा सांपडून तिचीं छकलें उडालीं होतीं. हिंदी राजकारणांत कोणाचा पायपोस कोणाच्या पायांत नव्हता; उलट **पायांतला पायपोस हातांत घेऊन दुसऱ्याच्या मस्तकावर मारण्याची अहमहमिका** सुरू होती. अशा रीतीनें जहाल-मवाळ पक्षांच्या आत्मघातकीच नव्हे तर राष्ट्रघातकी राजकारणांत **राष्ट्रीय सभेचा खून** होईपर्यंत मजल जाणाऱ्या धामधुमीच्या काळाला अनुरूप असें नाट्यचित्र रेखाटण्यासाठीं राघोबादादा पेशव्यांच्या खासगी द्वेषामुळें किंवा कृत्या आनंदीबाईच्या वैयक्तिक महत्त्वाकांक्षेमुळें **नारायणराव पेशव्यांच्या खून** पडून धुळीला मेळूं पाहणाऱ्या महाराष्ट्राच्या राजकारणाला बारभाईच्या कारस्थानाचें लोकसत्तेचें वळण लावण्याची सुवर्णसंधि आणून देणाऱ्या पेशव्यांच्या **भाऊबंदकीचा प्रसंग** निवडण्यांत खाडिलकरांनीं दाखविलेलें चातुर्य आणि त्यामुळें तत्कालीन हंगामी प्रसंगाचा मिळविलेला फायदा त्या नाटकाचा बोलबाला करण्यास विशेषत्वानें कारणीभूत झाला असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

अशा रीतीनें खाडिलकरांच्या नाटकाचा यशोदुंदुभि अगदीं सुरवातीपासून गाजला व त्यासाठीं तत्कालीन सामाजिक, राजकीय, अथवा एकंदर इतर परिस्थितीचा त्यांनीं कसा उपयोग करून घेतला हें पाहण्यासारखेंच नव्हे तर अभ्यास करण्यासारखें आहे व त्यासाठीं **खाडिलकरांचीं नाटकें**-निदान पहिलीं कांहीं नाटकें—**हें एक उत्तम क्षेत्र** आहे.

अशा रीतीनें यशस्वी नाटककार म्हणून गाजेपर्यंत खाडिलकरांनीं तत्कालीन हंगामी परिस्थितीचा उपयोग करून घेतला हें खरें; परंतु नाट्यक्षेत्रांत एकदां उच्चासन मिळविल्यानंतर त्या तसल्या प्रासंगिक आधाराचा त्यांनीं फायदा घेतल्याचें फारसें दिसून येत नाहीं. तथापि त्यांच्या प्रभावशाली लेखणीनें अत्यंत कुशलतेनें रेखाटलेलीं रूपकें प्रथमदर्शनींच इतकीं परिणामकारक झालीं आहेत कीं, खाडिलकरांचें नाटक म्हटलें म्हणजे त्यांत कांहीं तरी तत्कालीन परिस्थितीचें प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष चित्र असलेंच पाहिजे ही भावना इतकी

सर्वव्यापी होऊन बसली कीं त्यामुळें कांहीं काहीं वेळां नाटकांत रूपक नसलें तरी सुद्धां कोणत्या तरी क्षुद्र प्रसंगाचें निमित्त करून आणि त्यावर कांहीं तरी रूपक कसें तरी बसवून तें खाडिलकरांच्या माथीं मारण्यांत आणि वाचकांच्या गळीं उतरविण्यांत पुष्कळसे टीकाकार स्वतःला धन्य मानून घेतात असें दृष्टोत्पत्तीस येऊं लागलें. अशा वेळीं त्यांच्या नाटकावर निरनिराळे टीकाकार जेव्हां आपापल्या कल्पनेप्रमाणें निरनिराळे उद्देश आरोपूं पाहतात व त्या धुमश्चक्रींत एकमेकांच्या मतभेदामुळें ते जेव्हां स्वतःच आपसांत हातघाईवर येतात त्यावेळीं त्यांच्या त्या कागदी घोड्यांची लढत पाहणें ही फारच कौतुकाची गोष्ट होऊन बसते आणि त्यांत गंमत ही कीं, या लढ्यांत खाडिलकरांच्या मताचा सुगावा कोणालाच नसतो. इतकेंच काय पण त्यांचा तसा उद्देश असतो कीं नाहीं याचीही शंकाच असते. आणि तसा उद्देश कदाचित् असलेही असें गृहीत धरून चाललें तरी हात ठेवून निश्चितपणें तसा तो दाखवितां येत नाहीं; कारण इतर नाटककारांप्रमाणें आपल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत किंवा इतर लिखाणांत आपल्या **उद्दिष्ट विषयाचा उल्लेख करण्याचा खाडिलकरांचा परिपाठच नाहीं.** त्यांना आपलें हृद्गत जें काय प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्षपणें सांगावयाचें असतें तें फक्त त्यांच्या नाटकांतच आणि तेंसुद्धां नाट्यानुसंधानानें ठिकठिकाणीं फैलावून दिलेलें असतें; मात्र त्याचा आस्वाद मिळणें हें वाचकांच्या धारणाशक्तीवर अवलंबून असतें. **पाण्याचा ठाव पोहणाराशिवाय इतरांना कसा समजणार ?**

येणेंप्रमाणें खाडिलकरांच्या नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयासंबंधीं विचार केल्यानंतर त्यांच्यावरील याच बाबत एका लहानशा आक्षेपासंबंधी थोडा बहुत विचार करणें शिल्लक राहतें आणि **तो आक्षेप म्हणजे खाडिलकरांचीं नाटकें सामाजिक नसतात.** सकृद्दर्शनीं हा आक्षेप खरा असावा असें वाटतें आणि अशी ही चूकभूल होण्याचें एकच एक कारण म्हणजे त्यांच्या नाटकांचीं कथानकें **आधुनिक दृष्ट्या** सामाजिक नसतात. तथापि 'सामाजिक' या शब्दाची थोडीशी फोड करून त्याकडे पाहिलें, म्हणजे त्या आक्षेपाचा फोलपणा प्रत्ययाला येऊं लागतो.

सामाजिक या शब्दासंबंधानें पुष्कळांचा हाच समज कीं ज्यामध्यें आधुनिक समाजाचें चित्र दिसतें तें नाटक **सामाजिक** नाटक होय. आणि चित्र म्हणजे व्यक्ती; अर्थात् ज्या नाटकामध्यें प्रचलित समाजांतील व्यक्ती दिसत नाहींत तें नाटक सामाजिक नाहीं असा प्रथमदर्शनीं भास होतो. नाटकामध्यें इतिहासांतील व्यक्ती दर्शित केली म्हणजे तें **ऐतिहासिक** नाटक, पुराणांतील पात्रें नाचविलीं म्हणजे तें **पौराणिक** नाटक आणि आधुनिक समाजांतील चित्रें रंगविलीं म्हणजे तें **सामाजिक** नाटक; अशीच समजूत करून घेण्याचा परिपाठ आहे आणि याच दृष्टीनें वरील आरोप खरा असावा असा **भास** होतो. नाटकाची जात सांगण्यासाठीं विषयाऐवजीं कथानक पाहण्याकडेच जास्त ओढ, परंतु अशा तऱ्हेनें नाटकाची जात ठरवितांना त्याच्या वरकरणी आवरणावरच लक्ष राहून त्याच्या गर्भित अर्थाकडे दुर्लक्ष होत असतें ही गोष्ट कोणाच्या लक्षांत येत नाहीं. पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक या जशा कथानकाच्या जाती आहेत, तशा आध्यात्मिक, आधिदैविक, राजकीय, धार्मिक, सामाजिक या विषयांच्या जाती आहेत आणि या दोन्ही तऱ्हेच्या जातींमध्यें **सामाजिक** या शब्दाचा अंतर्भाव होत असल्यामुळेंच अशी ही दिशाभूल होते. शिवाय ऐतिहासिक नाटकामध्यें सामाजिक विषयाचा उहापोह असूं शकतो, पौराणिक नाटकामध्यें केलेलें विषयप्रतिपादन सामाजिक असूं शकतें, आणि सामाजिक नाटकामध्यें तर सामाजिक विषय अवश्यमेव असतोच असतो; परंतु ‘ सामाजिक ’ या शब्दाची अशी ही गल्लत राजकीय, धार्मिक, आध्यात्मिक या शब्दांत होऊं शकत नाहीं आणि म्हणूनच कथानकावरून नाटकाची जात ठरवितांना ‘ सामाजिक ’ या शब्दासंबंधानें जसा घोटाळा उडतो, तसा विषयावरून नाटकाची जात ठरवितांना होत नाहीं; सबब कोणत्याही **नाटकाची जात ठरवावयाची ती कथानकावरून न ठरवितां प्रतिपाद्य विषयावरूनच ठरविणें जास्त श्रेयस्कर असतें.** आणि खरें म्हटलें असतां या प्रश्नाचें उत्तर देणाराची तशीच मनीषा असते; परंतु उत्तर देतांना मात्र तें केवळ कथानकाकडे पाहूनच दिलें जातें आणि म्हणूनच खाडिलकरांचीं नाटकें सामाजिक अशीं वाटत नाहींत.

आतां केवळ कथानकावरूनच नाटकाची जात ठरवावी असें म्हणणारे कांहीं विवादक असूं शकतील आणि त्यांच्या मतासाठीं म्हणून वरील आक्षेप एखादे वेळीं मान्यही करावा लागेल; परंतु त्या आक्षेपकांनीं ही गोष्ट लक्षांत ठेवणें जरूर आहे कीं, खाडिलकरांचीं नाटकें कथाप्रधान नसून तीं विषयप्रधान असतात. आणि ते कथानकावर विषय लादत नसून **विषयासाठीं कथानकाची निवड करतात.** आतां निदान सामाजिक विषयासाठीं तरी पौराणिक अथवा ऐतिहासिक कथानकाऐवजीं सामाजिक कथानकाची निवड ते कां करीत नाहींत हा प्रश्न निराळा, तथापि नाटकाच्या इष्ट परिणामाच्या दृष्टीनें त्यांनीं तशी निवड न करणें हें बरोबर आहे आणि तें कसें बरोबर आहे या प्रश्नाचा ऊहापोह आम्हीं सामान्य चर्चेंत प्रथमतःच केला आहे. यावरून खाडिलकरांच्या नाटकाची जात ठरवितांना ती त्यांच्या प्रतिपाद्य विषयावरूनच ठरवावी लागेल आणि त्यांच्या निरनिराळ्या नाटकांतून स्त्रीस्वातंत्र्य, गृहकलह, श्रीमती–गरिबी, दारू, जुगार, सत्यप्रतिज्ञा, मातृपदाची महती इत्यादि विषय चर्चित केलेले पाहिले म्हणजे वरील आक्षेपांची निरर्थकता प्रत्ययास येईल. आतां सदहू विषय हे नाटकाचे मुख्य प्रतिपाद्य विषय नसून कांहीं कांही प्रसंगीं ते जोड विषय म्हणून घेतलेले आहेत ही गोष्ट निराळी; परंतु खाडिलकरांच्या नाटकांत सामाजिक विषय नसतात **हा आक्षेप खरा नाहीं** इतकें त्यावरून दर्शित झालें म्हणजे पुरें आहे.

आतां या जोड विषयासंबंधानें एक गोष्ट मात्र विशेषत्वानें नजरेस येते ती ही कीं, ते विषय **मूळ विषयाला पोषक** असे असतात. मूळ विषय मद्यपाननिषेध आणि जोड विषय स्त्रीशिक्षण किंवा विधवाविवाह अथवा मुख्य विषय पुनर्विवाह आणि जोड विषय काव्यचर्चा अशा तऱ्हेचा धेडगुजरीपणा त्यांच्या नाटकांत दिसून येत नाहीं. जोड विषयाची योजना मुख्य विषयाच्या पोषकतेसाठीं करण्यांत जसें चातुर्य, तसेंच **कथानकाची निवड** मुख्य विषयाला अनुरूप अशी करण्यांत नाट्याचार्यांचें कौशल्यच दिसून येतें आणि तें कशा सफाईदार रीतीनें पार पाडलें आहे याचा त्रोटक अंदाज त्यांच्या **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** या नाटकांत दिसून येतो.

सदर्हु नाटकाचा मुख्य हेतु म्हणजे **हॅम्लेट आणि अथेल्लो** या दोन नाटकांतील हॅम्लेट आणि आयागो हीं निरनिराळीं पात्रें त्याच धर्तीवर पण एका नाटकांत यशस्वीपणानें रंगविणें हा होय. आतां केवळ नाटक प्रसवणें इतकेंच ध्येय ठेवणारा आणि त्यांतच धन्यता मानणारा एखादा अल्पसंतुष्ट लेखक असता तर केवळ नाटकाच्या कथानकाची निवड करण्यासाठीं इतके परिश्रम त्यानें खास केले नसते. शेक्सपीअरचे हातचीं तयार असलेलीं मुख्य पात्रें अनायासेंच डोळ्यांपुढें होतीं, फक्त हॅम्लेटच्या ऐवजीं हंबीरराव, आयागोच्या जागीं यादवराव, डेस्डीमोनेबद्दल दमयंती, आफेलियाच्या ठिकाणीं तशीच एखादी वनलता इतका फरक करून हातरुमालाच्या कल्पनेला आंगठीची जोड देऊन अखेर संशयाच्या वेडाची इतिश्री मुडदे पाडण्यांत करण्यासाठीं तरवारीऐवजीं पिस्तुल आणि बाटलींतील विषाच्या पाण्याऐवजीं हिरकणीचा खडा इतका बदल केला असता म्हणजे हॅम्लेट आणि आयागो हीं निरनिराळ्या नाटकांतील निरनिराळीं पात्रें एकाच नाटकांत दाखवून एखादें नाटक तयार होणें अगदींच अवघड नव्हतें. तथापि वाचक-प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें यादवरावानें हंबीररावाचा खून केला काय किंवा हिरकणी पोटांत जाऊन हंबीररावाचा मुडदा पडला काय—दोन्हींलाही फारशी किंमत नाहीं; तोच **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु म्हटल्याबरोबर** मनाला एक तऱ्हेचा **जिव्हाळ्याचा धक्का** बसून औदासीन्य प्राप्त होतें. कारण सवाई माधवराव पेशवे म्हणजे नाना फडनविसाचा जीव कीं प्राण, नाना फडनवीस म्हणजे पेशवाईचा—मराठेशाहीचा—मुख्य आधार, आणि मराठेशाही म्हणजे हिंदुपद पादशाहीची अखेरची मदार, अशा परंपरेनें प्रत्येक मराठी वाचकाच्या अंतःकरणाशीं संलग्न असणाऱ्या सवाई माधवराव यांचा मृत्यु म्हटल्याबरोबर—वाचकांच्या मनाला धक्का बसणें स्वाभाविक आहे. निदान कांहीं झालें तरी हॅम्लेटसारख्या अनोळखी फार तर चंद्रसेन या नांवापुरत्याच ओळखीच्या मनुष्याचा मृत्यु पहात असतांना मनाला जी विषण्णता येईल त्यापेक्षां सवाई माधवरावासारख्या जिव्हाळ्याच्या माणसाची आत्महत्येची बातमी नुसती ऐकूनच **जास्त औदासीन्य** येईल हें खास; आणि

हीच नाटकाची इष्टसिद्धि ! फार काय पण हॅल्मेट आणि आयागो, चंद्रसेन आणि जाधवराव अशा हिंदू वेषांत जरी घेतले तरी त्यांच्या मागच्यापुढच्या चारित्र्याचा वाचकांच्या सुखदुःखाशीं कोणत्याच तऱ्हेचा लागाबांधा लागत नसल्यामुळें त्यांच्या त्या नाट्यचित्राचा परिणाम त्यांच्यावर जितका होऊं शकतो, त्यापेक्षां **किती तरी जास्त पटीनें** सवाई माधवराव पेशवे यांच्या कथानकाचा परिणाम होतो आणि तो एकाच कारणामुळें-जिव्हाळयामुळें; त्याचप्रमाणें आयागोच्या ठिकाणीं एका वेदशास्त्रसंपन्न शास्त्रीबोवाची योजना करण्यांतही **खाडिलकरांची कुशाग्रबुद्धीच** प्रत्ययास येते ! आयागोप्रमाणें केशवशास्त्र्याच्या जागीं एखाद्या हुजऱ्याची किंवा एखाद्या सरदाराची योजना केली असती तर लेखकाचा हेतु सिद्धीस गेला नसता असें नाहीं; पण अशी **उलट्या काळजाची कामगिरी पार पाडण्यासाठीं एका वेदशास्त्रसंपन्न ब्राह्मणाची योजना** केली त्यांत परिणामाच्या दृष्टीनें म्हणजे सदर्हु पात्राबाबत त्वेष उत्पन्न करण्याच्या दृष्टीनें खाडिलकरांच्या पदरांत **फार मोठें यश** पडतें ही गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

येणेंप्रमाणें कथानकाची निवड करण्यांत जी एक मुख्य गोष्ट खाडिलकरांनीं लक्षांत घेतलेली दिसते ती ही कीं, नाटकाचें कथानक विषयाला अनुरूप आणि विशेषतः वाचक-प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीशीं तत्काल समरस होणारें असेंच असतें आणि म्हणूनच **खाडिलकरांचीं बहुतेक नाटकें ऐतिहासिक-विशेषतः-पौराणिक कथांच्या आधारावरच** लिहिलेलीं दिसून येतात. हेतु हा कीं नाटकासंबंधीं आपलेपणाची भावना ताबडतोब उत्पन्न होऊन वाचकांच्या अंतःकरणावर लेखनाचा ठसा स्पष्ट आणि खोल असा उमटावा.

आतां आपुलकीच्या नात्यानें कांचनगडच्या मोहनेंतील सर्व पात्रें आणि कथानक काल्पनिक अतएव अपरिचित अशींच वाटतात आणि तशीं तीं आहेतही; परंतु त्यांचा संबंध तालिकोटच्या लढाईशीं-विजयानगरच्या साम्राज्याच्या विनाशकालाशीं-लावून दिल्यामुळें त्या नात्यानें वाचकांची दृष्टी कथानकाकडे वळली जाते आणि कथानकांतील परकेपणा कमी करण्यास थोडीशी मदत होते.

बायकांचें बंड ! खरें म्हटलें असतां या नाटकाचा विषय स्त्री-स्वातंत्र्य म्हणजे सामाजिक म्हणून गणला जाणारा; अर्थात् या विषयासाठीं एखादा गर्भश्रीमंत रावबहादुर आणि त्याची पदवीधर अशी एखादी भडक मुलगी नायिका म्हणून आणि 'लाथ मारील तेथें पाणी काढील' असा सामर्थ्यवान व कर्तबगार पण गरीब कुळीचा तरुण नायक म्हणून अशा तऱ्हेचें दुनियेच्या रंगभूमीवरील चालू पात्रांचें नाटक रंगविलें असतें तर इष्ट हेतु साधतां आला नसता असें नाहीं; परंतु स्त्रीस्वातंत्र्याच्या दृष्टीनें आधुनिक तरुणी कितीहि बहकली तरी तिची मजल हल्लींच्या सामाजिक परिस्थितीच्या मानानें मास्तरीण, नर्स, डॉक्टरीण, किंवा फारच झालें तर न्यायदरबारांतील कज्जेदलालीण किंवा प्रत्यक्ष न्यायाधिशीण यांपेक्षां जास्त जाऊं शकत नाहीं. अशा स्त्रीस्वातंत्र्यवाद्यांची मुख्य विचारसरणी ही की स्त्रीला खाण्यापिण्याचा, हिंडण्याफिरण्याचा, बोलण्यावागण्याचा कोणाकडूनही आणि कसल्याही तऱ्हेचा प्रतिबंधवजा दडक असतां कामा नये. एका झुडपावरून उडून दुसऱ्या झुडपावर बसावें, एका फुलांतील मध चाखून घेतल्यावर दुसऱ्या फुलाची गोडी पहावी, हवेमध्यें नाचावें, बागडावें, होस—मौज करावी अशा तऱ्हेचें **फुलपांखराचें जीवन म्हणजेच स्वातंत्र्याचें जिणें** आणि असें जिणें भोगण्याची मुख्य मख्खी म्हणजे स्वतःचें पोट **स्वतःच्या श्रमानें पण रंगेल पेशानें** भरतां आलें पाहिजे ही होय. आणि त्यासाठीं चाकर पेशाची पोटभरू विद्या संपादन करून वरीलप्रमाणें स्वातंत्र्य कमावलें म्हणजे झालें. त्यांतही '**अखंडकुमारिका**' म्हणून राहण्याचा निश्चय आणि योग असेल तर ती निर्भेळ स्वातंत्र्यवादी म्हणूनच गणली जाईल; परंतु समजा—एखादे वेळीं स्वाभाविक सृष्टिक्रमाच्या पाशांत कोठें तरी सांपडून तिला प्रेमोत्तर—विवाह करणें भागच पडलें तरी तिचा वल्लभ तिच्या स्वातंत्र्याच्या आड येण्याइतका आडमुठा असणें संभवनीय नसल्यामुळें आणि तसा एखादा असला तरी स्वतःचें पोट त्याच्यावर बिलकूल अवलंबून न ठेवण्याची धमक अंगीं असल्यामुळें त्याची ती आडकाठी तिच्या स्त्रीस्वातंत्र्याच्या दृष्टीनें विशेष पर्वा करण्यासारखी नसते; निदान स्वातंत्र्यवादी स्त्री तरी त्याची पर्वा

ठेवणार नाहीं; तावडतोब काडीमोड करून घेऊन पुरुषाच्या तावडींतून मोकळी होईल आणि कदाचित् काडीमोड होऊं शकली नाहीं तरी नवऱ्याशीं काडीइतकाही संबंध ती ठेवणार नाहीं. **आधुनिक स्त्रीस्वातंत्र्याची मजल फार झालें तर इतकीच जाते**, परंतु या वादाला **याही पेक्षां तीव्र स्वरूप** देऊन खाडिलकरांनीं त्याचें खंडण मंडण नाट्यरूपानें केलें आहे. खाडिलकरांचा वाद स्त्रीस्वातंत्र्याच्या आधुनिक दृष्टीनें घटस्फोटावरच थांबत नाहीं प्रथम लग्नासाठीं आणि नंतर घटस्फोटासाठीं म्हणून तरी पण पुरुषवर्गावरच अखेर अवलंबून राहणें स्त्रियांना भाग पडतें, सबब तेवढेंही पारतंत्र्याचें वारें लागूं न देण्यासाठीं प्रथम लग्नच करूं नये आणि लग्न करणेंच झालें तर स्त्रियांना जनानखान्यांत डांबतात त्याप्रमाणें पुरुषांना मर्दानखान्यांत कोंडून ठेवण्याची शक्ती मिळवून मग तशा पुरुषाबरोबर फार तर करावें. 'कोणाही बाईच्या गर्भांत मेले पुरुष जन्मालाच न येवोत आणि पुरुष जगाला पाहिजेच असतील तर पुरुषांचा गर्भ पुरुषांच्याच पोटांत वाढो.' येथपर्यंत या स्त्रीपुरुषांच्या स्वातंत्र्यवादाची मजल हसंत हसंत ओढाताण करीत खाडिलकरांनीं नेली आहे. आतां यांतील हास्यकारक भाग सोडून दिला तरी पुरुषांप्रमाणें स्त्रियांनाहीं **सहोला सही स्वातंत्र्य** असलें पाहिजे हा मुख्य वाद **कायम** टिकणाऱ्या स्वरूपाचा आहे; अर्थात् तशा तऱ्हेच्या स्त्रीस्वातंत्र्याबाबत जुन्या चाली बंद पाडून नवे नियम चालू करण्यासाठीं व ते आचारांत आणण्यासाठीं कायदेकानू करण्याचे अधिकार निर्भेळपणानें स्त्रीवर्गाकडेच आले पाहिजेत आणि त्यासाठीं स्त्रीराज्याचीच स्थापना झाली पाहिजे या सीमेपर्यंत हा वाद पोंचविला आहे. प्रथम विषय पाहिला तर स्त्रीस्वातंत्र्याचा म्हणजे सामाजिक; परंतु त्याचें अखेर पर्यवसान स्त्रीराज्यांत झाल्यामुळें त्या विषयाला अनुरूप असें कथानक सजविण्यासाठीं पुरुषाबरोबर चार हात करणाऱ्या समशेर बहाद्दर आणि '**जवानमर्द बायां**' कडेच दृष्टी वळविणें जरूर होतें. त्या दृष्टीनें पाहूं गेलें असतां आधुनिक स्त्रीस्वातंत्र्यवादी स्त्रियांच्या हातीं परजलेली समशेर दाखविणें ही गोष्ट वस्तुस्थितीला सोडून झाली असती; फार तर समशेर घेऊन पुरुषाबरोबर लढणाऱ्या म्हणून

देवी अहल्याबाई होळकर अथवा संग्राम देवता राणीलक्ष्मीबाई झांशीवाली यांच्या मूर्ती डोळ्यांपुढें येण्यासारख्या होत्या; परंतु स्वातंत्र्याप्रीत्यर्थ या स्त्रियांच्या धडपडीचा उद्देश आणि आधुनिक स्त्रियांचा अथवा स्त्रीवेषधारी जरी नाहीं तरी स्त्रीनामधारी पुरुषांचा स्वातंत्र्यवादाचा उद्देश **फारच भिन्न** असल्यामुळें त्या तसल्या राजकारणधुरंधर आणि समशेरबहाद्दर स्त्रियांच्या चरित्राचा चालू विषयांत उपयोग करून घेणें म्हणजे त्या **महान् साध्वींच्या चारित्र्याची थट्टा** करण्यासारखें झालें असतें. अशा अडचणीच्या वेळीं पौराणिक कालांतील प्रमिलेचें स्त्रीराज्य डोळ्यांपुढें उभें राहून तिच्या स्त्रीराज्याविषयींच्या कल्पनांना आणि विचारांना इष्ट स्वरूप देऊन अशा रीतीनें अनुरूप करून घेतलेल्या कथानकावर खाडिलकरांनीं **बायकांचें बंड** उभारलें !

कीचक-वधांतील प्रतिपाद्य विषयासाठीं सामाजिक कथानक केव्हांही अनुरूप झालें नसतें; त्यासाठीं पुराणें अथवा इतिहास धुंडणेंच प्राप्त होतें. प्राचीन अथवा अर्वाचीन इतिहासांमध्यें कीचक-वधाला अनुरूप असें कथानक मिळालें नसतें असें नाहीं; परंतु त्याला राजद्रोहाच्या कायद्याचें अथवा जातिद्वेषाच्या कलमाचें विशेष भय असल्यामुळें त्या दृष्टीनें पौराणिक कालच सोयीस्कर वाटणें स्वाभाविक होतें. तथापि कायद्याच्या कलमांची अशा तऱ्हेनें कोंडी फोडण्याची **इतकी सावधगिरी ठेवूनही** कीचकवधाचें गंडांतर — अपमृत्यूच्या रूपाचें कां होईना पण — टळलें नाहीं. असो.

भाऊबंदकीचे अनिष्ट परिणाम दाखविण्यासाठींही त्यांची दृष्टि इतिहासाकडेच वळली आणि त्यांतही असल्या घरगुती विषयावर राजकारणाचें आवरण टाकून आपल्या लेखणीचा उपयोग राष्ट्रीय कल्याणासाठींच करून घेऊन कथानकाच्या जोरावर खाडिलकरांनीं विषयाला स्थैर्य आणि भारदस्तपणा आणिला. अशा रीतीनें प्रतिपाद्य विषयाच्या तोलाचें कथानक निवडण्यांत किंवा निवडल्या कथानकाचा तोल संभाळील अशा रीतीनें विषयाची परिणामकारक सजावट करण्यांत खाडिलकरांची तत्परता लक्षांत घेण्यासारखी आहे. अर्थात् अशी सजावट बेमालूमपणें करावयाची म्हणजे

अनोळखी कल्पित गोष्टीपेक्षां परिचित अशा ऐतिहासिक किंवा पौराणिक कथानकाची निवड करणें विशेष श्रेयस्कर असतें. एकतर अशा परिचित कथानकाबाबत वाचकांना अनायासें आपूलकीचा भाव वाटत असल्यामुळें नाटकाचा अपेक्षित परिणाम सुलभतेनें आणि चिरस्थायी असा होतो. पात्रांचा स्वभावपरिपोष आणि कथानकाचा विस्तार करण्यास ऐतिहासिक किंवा पौराणिक कालच्या परिचित कथानकांत जास्त अवसर मिळतो; कारण अशा नाटकांतील पात्रांचे एकमेकांचे नातेसंबंध आणि कथानकाचें पूर्वानुसंधान वाचकांना समजाविण्यासाठीं नाटकांतील जितका भाग कल्पित कथानकासाठीं खर्ची घालावा लागतो तितका परिचित कथानकासाठीं खर्ची घालावा लागत नाहीं; शिवाय नाट्याला अनुसरून कथानकांत फेरफार करण्याच्या दृष्टीनें ऐतिहासिक कथेंतील वस्तुस्थितीपेक्षां पौराणिक आख्यानाची परिस्थिति विशेष अनुकूल; अशा अनेक कारणांमुळें ऐतिहासिक आणि विशेषतः पौराणिक कथानकावरच खाडिलकरांचा विशेष जोर असलेला दिसून येतो; तथापि अशा रीतीनें आणि अशा कारणासाठीं पौराणिक कथानकावरच अवलंबून बसलें तरी केवळ पुराणाच्या नादीं लागून उद्दिष्ट विषयाकडे खाडिलकरांचें केव्हांही दुर्लक्ष झालेलें दिसत नाहीं; उलटपक्षीं पुराण कालच्या पात्रांचें मूळ स्वरूप एखादे वेळीं थोडेसें बदलावें लागलें तरी त्यांना तें चालतें; परंतु एकदां पूर्ण विचारांतीं निश्चित करून टाकलेल्या प्रतिपाद्य विषयाच्या रूपरेखेंत त्यांच्या हातून केव्हांही फेरफार होत नाहीं आणि म्हणूनच कित्येक काटेकोर टीकाकरांना खाडिलकरांचीं पौराणिक पात्रें **पौराणिक** वाटत नाहींत. खाडिलकरांचीं कच-देवयानी, श्रीकृष्ण-रुक्मिणी हीं पुष्कळांना ‘ पौराणिक ’ वाटत नाहींत; कारण तीं पुराणांतील भाषा बोलत नाहींत; खाडिलकरांचीं हरिश्चंद्र--तारामती, विश्वामित्र—मेनका—हीं ‘ पौराणिक ’ वाटत नाहींत, कारण तीं पुराणकालाच्या जुन्या पुराण्या मार्गांनीं जाणारीं पात्रें दिसत नाहींत; परंतु अशा पुष्कळांच्या लक्षांत हें येत नाहीं कीं **खाडिलकर हें नाटकें लिहितात तीं कथानकासाठीं लिहीत नसून विषयप्रतिपादनासाठीं** म्हणून लिहीत असतात; अर्थात्

वरील नाट्यविषयक कारणासाठीं म्हणून पौराणिक कथानक घ्याव-याचें म्हणजे केवळ पुराणांतील आख्यानावरच सर्वस्वीं भर न देतां उद्दिष्ट विषयाच्या सोयी-गैरसोयीप्रमाणें मूळ कथानकांत योग्य तो फेर-फार करावा लागणें अतएव पौराणिक दृष्टीनें कथानकाला थोडेसें गौणत्व येणें अगदीं अपरिहार्य आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांत पुराण-काळचीं फक्त पात्रेंच दिसतात, फार काय पण वेळप्रसंगीं नुसत्या नांवावरही काम भागवून नेण्यास ते कमी करीत नाहींत. एखादें उदा-हरणच घ्यावयाचें म्हणजे **मेनका** नाटकाचें घेतां येईल. आपल्या उद्दाम शृंगारचेष्टांनीं विश्वामित्राच्या तपश्चर्येचा भंग करून त्याला कामुक वृत्तीनें वेडावून सोडणारी व्यासनिर्मित पौराणिक मेनका कोणीकडे आणि विश्वामित्राच्याच नव्हे तर त्याच्या सेवकांच्या सेवेंतही सुख पाहणारी आणि विश्वामित्राची क्रोधानें ग्रासलेली बुद्धि आपल्या खऱ्या प्रेमाच्या भक्तिभावानें प्रेमळ करून प्रथम सेवक, शिष्यीण, घरधनीण, नंतर अर्धांगी—अशा क्रमाक्रमानें त्याच्या मनावर ताबा चालवून अखेर मातृपदाधिष्ठित होऊन विश्वामित्राची तपश्चर्या विश्वकार्याला जुंपणारी खाडिलकरांची मेनका कोणीकडे ! **दोन्ही स्वभावदर्शनांमध्यें कितो तरी फरक** ! पण दोन्ही मेन-कांचा उद्देश मात्र एकच आणि तो म्हणजे विश्वामित्राच्या विश्व-विरोधी तपःश्चर्येचा भंग करणें हा होय. 'तत्त्व कबूल पण तपशील नाकबूल' असणाऱ्या या दोन मेनकांकडे जरा सूक्ष्म दृष्टीनें पाहिलें म्हणजे खाडिलकरांची मेनका जास्त समाजोपयोगी म्हणून जास्त आदरणीय वाटते. संततिनियमनाच्या पुंडाव्याखालीं सृष्टिनियमाविरुद्ध स्वेच्छाचरणाचा पुंडावा करणाऱ्या स्त्रीपुरुषांच्या-विशेषतः बायकांच्या-चाललेल्या मोकाट धामधुमीच्या काळांत मातृपितृपदाची जबाबदारी-विशेषतः मातृपदाची जबाबदारी किती उच्च दर्जाची आहे; अखिल विश्वा-मध्यें मातेचें स्थान किती थोर आहे याची प्रेमळ शिकवणूक देणाऱ्या मेनकेला जन्म देण्यांत खाडिलकरांच्या लेखणीनेंही आपल्या **मातृपदाची जबाबदारी** ओळखून स्वच्छंदी नाट्यकलेला आपल्या मनाप्रमाणें लोकोपयोगी कार्याला जुंपली याबद्दल तिला धन्यवाद द्यावे वाटतात!

या ठिकाणीं असा प्रश्न येतो कीं मातृपदाची महतीच गावयाची होती आणि ती पौराणिक आख्यानाच्या द्वारेंच गावयाची होती तर एकुलत्या एक मुलाचीच माता नव्हे तर शतपुत्रांना जन्म देऊन मातृपद सार्थ करणाऱ्या मातृपदाधिष्ठित अधिकारी स्त्रिया पुराणामध्यें काय सांपडल्या नसत्या? त्यासाठीं देवेंद्राच्या सभेंत नाचरंग उडवून यक्ष-किन्नर-देव-गंधर्वांबरोबर हौस-मौज करणाऱ्या चवचाल अप्सरेला-नखरेल मेनकेला-स्वर्गांतून मृत्युलोकावर आणून तिच्या अंगीं एखाद्या महान् पतिव्रता साध्वीचें स्वकृत आणि तेंसुद्धां नसते गुणधर्म चिकटवून तिचें पुराणांतरींचें मूळ स्वरूप विकृत करण्याचें कारण काय? आणि असा दोषारोप पतकरण्यांत फायदा कोणता? उलटपक्षीं एखाद्या पुत्रवती मातेच्या मुखांतून जर ही मातृपदाची महती गायली असती तर **गायमुखांतून येणाऱ्या तीर्थोदकाप्रमाणें** तिला जास्त पावित्र्य येऊन ती विशेष परिणामकारक वाटली असती, आणि पुराणांतरींच्या पात्रांच्या स्वभावविकृतीचा येणारा दोषही टाळतां आला नसता काय? या प्रश्नाचें उत्तर देतांना ही एक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे कीं **मेनका** नाटकच काय पण खाडिलकरांचीं बहुतेक सर्व **नाटकें हेतुप्रधान आहेत** आणि **मेनका** नाटकाचा हेतु मातृपदाची महती गाण्याचा आहे; अर्थात् हेतुप्राधान्यतेच्या दृष्टीनें पाहिलें तर खाडिलकरानीं नाटकाच्या कथानकासाठीं विषयाची निवड न करतां प्रतिपाद्य विषयाची निवड प्रथम करून नंतर त्याला अनुरूप असें कथानक निवडलें असेल तर ती गोष्ट रास्तच आहे. **कथानकासाठीं विषय नसून विषयासाठीं कथानकाची निवड** असा नाटकाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन मूलतःच बदलला म्हणजे मातृपदाची महती गाण्यासाठीं एखाद्या पुत्रवती अतएव अधिकारी मातेच्या कथानकाऐवजीं मेनकाख्यानाची निवड खाडिलकरांनीं कां केली असली पाहिजे याचें स्वारस्य लक्षांत येतें. मातृपदाचें श्रेष्ठत्व बाळगोपाळवाल्या मातेच्या मुखांतून गाइलें जावें यांत मातृपदाचें महत्त्व तें काय? आपल्या धर्माची थोरवी, आपल्या जातीचें श्रेष्ठत्व सिद्ध करण्यासाठीं कोणीही झटेलच झटेल; आपल्या मतांचा कैवार, आपल्या सांप्रदायाचा अभिमान कोणाला असत नाहीं?

चिखलामध्यें रांगणारें स्वतःचें **घाणेरडें** पोरसुद्धां त्याच्या आई-बापांचें आवडतेंच नसतें का? आणि अज्ञान पोरसुद्धां शेजारीण कितीही सुंदर असली तरी आपल्या कुरूप आईलाच बिलगत नाहीं का? हा मनुष्यप्राण्याचाच काय पण कोणाचाही स्वभावधर्मच आहे. त्यांत त्या आईच्या स्वरूपसौंदर्याचें महात्म्य तें काय? मुलाच्या गुणाचें कौतुक मातापितरांनीं नव्हे तर इतरांनीं केलें तरच त्यांत नवल! आपल्या मताबद्दल किंवा सांप्रदायाबद्दल अभिमान किंवा आदर वाटावयाचा तर तो स्वतःला नव्हे तर शत्रुपक्षाला वाटला पाहिजे तरच त्या मताचें किंवा सांप्रदायाचें महत्त्व! आपल्या धर्माची महती, आपल्या जातीचें श्रेष्ठत्व, विधर्मीयांनीं आणि विजाती-यांनीं मान्य केलें तरच त्याची प्रौढी! तसेंच आपल्या पतीबरोबर एखादी गरती स्त्री पतिव्रताधर्मानें वागली तर त्यांत विशेष तें काय? पतिव्रतेच्या आचरणाचा कित्ता डोळ्यांपुढें ठेवून एखादी वारयोषिता जर आपल्या वल्लभाबरोबर एकनिष्ठेनें नांदूं लागली तर त्यांत पति-व्रताधर्माचें विशेष कौतुक नाहीं का? आणि खरें पाहिलें तर अशा वारयोषितेच्या मुखांतूनच जर पातिव्रत्याचा महिमा गायला गेला तरच त्यांत पातिव्रत्याचा उठाव विशेषत्वानें अनुभवास येणार आहे. वरील विचारसरणी लक्षांत घेतां मातृपदाची महती गाण्यासाठीं पुराणां-तरीच्या एखाद्या स्त्रीचें कथानक न निवडतां देवेंद्राच्या दरबारांतील **नटव्या नर्तकीचें कथानक** खाडिलकरांनीं कां निवडलें असावें याचें रहस्य लक्षांत येतें. अर्थात् प्रतिपाद्य विषयाचा उठाव होण्यासाठीं **विसदृश रंगाच्या पार्श्वभूमीवरील कथानक** निवडणेंच इष्ट अस-ल्यामुळें विश्वामित्र–मेनकेच्या नेहमींच्या पौराणिक आख्यानांत **नाट्याला अनुसरून फेरफार** करावे लागणें हें अगदीं साहजिक आहे आणि तो दोष म्हणून वाटला आणि थोडाबहुत तो तसा जरी असला तरी विषयाच्या उठावाच्या तुलनात्मक दृष्टीनें त्याकडे पाहिल्यास **त्या दोषाची किंमत फारशी वाटत नाहीं.** खाडिलकरांच्या बहुतेक पौराणिक नाटकांमधील कथानकें पुराणांतरीच्या कथानकांना सोडून कां असतात आणि कित्येक प्रसंगीं तर पौराणिक पात्रांचे स्वभाव-धर्मही बदललेले दिसतात, फक्त पौराणिक पात्रांचीं नांवें आणि

कथानकाचा अंतिम परिणाम यांपेक्षां 'पौराणिक' असें कोणतेंच दृश्य त्यांमध्यें दिसत नाहीं, इतका कडेलोटीचा फेरफार करून आणि तो **केवळ नाट्याला अनुसरून** केला आहे अशा प्रस्तावाची ढाल टीकाकारांच्या पुढें उघडपणें कां धरतात या रहस्याचा अंदाज वरील लहानशा विवेचनावरून वाचकांना येईल असा भरंवसा आहे.

नाट्याला अनुसरून कथानकांत किंवा पात्रांच्या स्वभावविशेषांत फेरफार करण्याचें गूढ खाडिलकरांचीं आणखी एक दोन नाटकें स्पष्टीकरणार्थ घेतल्यास जास्त विशदपणानें उकलण्यासारखें आहे.

श्री. खाडिलकरांच्या **स्वयंवर** नाटकाकडे पाहिलें म्हणजे त्यांतील पात्रें आणि प्रसंग तरी पौराणिक रुक्मिणी-आख्यानाबर-हुकूम वठलेले कोठें दिसतात ? स्वयंवराची जय्यत तयारी झाल्यावर अगदीं ऐन वेळीं रुक्मिणीनें आपण होऊन आपला स्वयंवराचा हक्क सोडणें, राजा भीष्मकाला रुक्मीनें बंदिवान करणें, आणि रुक्मिणी या अरेरावीला भिऊन रुक्मिणीनें शिशुपालाच्या गळयांत लग्नाची माळ—कांहीं मुदतीच्या करारानें कां होईना पण—घालण्यास तयार होणें वगैरे प्रसंग काय पुराणकथेला धरून आहेत ? परंतु स्वकुलाची—माहेरघराची—प्रतिष्ठा वाढविणाऱ्या कुमारिकेच्या दृष्टीनें वरील बदलल्या स्वरूपाकडे पाहिलें म्हणजे त्याचा वास्तविकपणा प्रत्ययाला येतो. स्वयंवराच्या मंडपांत स्वयंवराच्या हक्काची अंमलबजावणी करण्याचा हट्ट धरून जर रुक्मिणी बसली असती आणि त्यामुळें यदाकदाचित् श्रीकृष्णाच्या हातून बेफाम झालेल्या रुक्मीच्या जिवाला जर धोका पोंचला असता तर स्वकुलाचा नाश करण्यास रुक्मिणी कारणीभूत झाली रुक्मिणीचें प्रेम सात्त्विक नाहीं—स्वार्थीवृत्तीनें डागललेलें आहे असा तिचा दुर्लौकिक होऊन तिच्याविषयींची सहानुभूति प्रथमपासूनच कमी झाली असती; उलटपक्षीं बापाला बाप न म्हणणाऱ्या आपल्या भावाच्या—रुक्मीच्या—आणि त्याच्या समानशील मित्राच्या—शिशुपालाच्या विरोधी वृत्तीमुळें रुक्मिणीबद्दलची सहानुभूती वाढत्या प्रमाणांत राहते; शिवाय वरील संकटाच्या खडकांना वळसे देत देत गेल्यामुळें श्रीकृष्ण-रुक्मिणी यांच्या मूलतःच रमणीय प्रेमाचा प्रवाह विशेषच आल्हादकारक वाटतो, हा फायदा निराळाच.

अशा रीतीनें नाटकाच्या मूळ कथानकामध्यें केलेला फेरफार नाटकाच्या अंतिम हेतूला **पोषक** म्हणून केलेला आहे व तसा तो वठला आहे, इतकी खात्री केल्यावर त्याच्यामुळें येणाऱ्या दोषारोपाची फारशी मातब्बरी लेखकाला वाटण्याचें कारण नाहीं आणि खाडिलकरांच्या लेखणीची अशा तऱ्हेची धाटणी एकदां समजल्यानंतर टीकाकारांनींही त्याबद्दल फाजील गवगवा करण्याचें कारण नाहीं.

'**सत्त्वपरीक्षा**' नाटकांतही खाडिलकरांनी असाच फेरफार **नाट्याला अनुसरून** केला आहे.

मूळ पौराणिक कथाभागांत विश्वामित्राला स्वप्नांत दिलेलें वचन खरें करण्यासाठीं म्हणून हरिश्चंद्रानें विश्वामित्राचे हातावर राज्याचें उदक सोडलें आहे; पण खाडिलकरांनीं या स्वप्नसृष्टीला अजिबात फाटा देऊन नाटकाची बैठकच अजिबात बदलून दिली आहे. तसेंच पुराणांतरीच्या रोहिदासाचा मृत्यु आकस्मिक रीतीनें सर्पदंशानें झालेला दाखविला आहे, पण खाडिलकरांनीं तो मृत्यु हरिश्चंद्राच्या चारित्र्याला **पोषक** होईल अशा रीतीनें मुद्दाम घडवून आणला आहे. एखादी गोष्ट अथवा तत्त्व मनाला पटल्यानंतर कशाही बिकट परिस्थितींत किंवा कोणत्याही दुर्धर प्रसंगीं मनुष्याला स्वमतानुसार वर्तन ठेवतां येतें आणि त्यानें तें तसें ठेवलेंच पाहिजे हें तत्त्व मनावर बिंबविण्याच्या दृष्टीनें खाडिलकरांनीं **सत्त्वपरीक्षा** नाटकांतील कथानकांत रोहिदासाच्या मृत्यूबाबत केलेला फरक **रसोत्कर्षाच्या दृष्टीनें फारच बहारीचा** वाटतो.

मूळ कथानकांत स्वप्नांत दिलेलें वचन खरें करण्यासाठीं राजा हरिश्चंद्रानें विश्वामित्राच्या हातावर राज्याचें उदक सोडलें आहे. पौराणिक कथानकाची ही बैठक एका दृष्टीनें हरिश्चंद्राच्या हेतुभूत चारित्र्याला अत्यंत पोषक अशीच आहे. सत्यसृष्टींत दिलेलें वचन राजा हरिश्चंद्र जितक्या नेकीनें पाळतो तितक्याच काटेकोरपणानें स्वप्नामध्यें अभावितपणें दिलेलें वचनही पाळण्यांत तो तत्पर असतो, ही हरिश्चंद्राच्या भूमिकेवर पुराणांतरी पाडलेली छटा निःसंशयपणें उच्चतम कोटींतीलच आहे याबद्दल वाद नाहीं; तथापि स्वप्नांत दिलेलें वचन झोपेमध्यें अहेतुपूर्वक दिलेलें असल्यामुळें त्या वचनाची

पूर्तता करण्यांत थोडीबहुत तरी अंधश्रद्धेच्या भाविकपणाची छटा हरिश्चंद्राच्या चारित्र्यावर पडल्याशिवाय रहात नाहीं; परंतु खाडिलकरांच्या हरिश्चंद्रानें तें वचन जाणूनबुजून, हडसूनखडसून उघड्या डोळ्यानें पुढील परिस्थितीची जाणीव लक्षांत घेऊन दिलेलें असल्यामुळें कथानकाची सुरवातच त्याच्या करारी बाण्यापासून होते आणि त्या करारी बाण्याला अनुसरूनच नव्हे तर त्याला उत्तरोत्तर पोषक असेंच वर्तन प्रत्येक प्रसंगीं राजा हरिश्चंद्राचे हातून घडविलें आहे. त्याचप्रमाणें राज्यदानाची पूर्तता करण्यासाठीं एक हजार मोहरा दक्षणा कबूल करणें, त्यासाठीं लांकडें फोडण्याची कामगिरी पतकरून स्वतःचीं हाडें झिजविणें, तारामतीसारख्या सम्राज्ञीला काशी नगरांतील चवाठ्यावर गुलामांच्या बाजारांत विकून स्वतःचेंही शरीर वेंचणें, आपल्या बिकट परिस्थितींत डोंबाची स्मशानांतील नोकरी अत्यंत प्रामाणिकपणें बजावणें आणि अखेर पुत्राचें कलेवर पुढें पडलेलें असतांनाही केवळ कर्तव्य म्हणून आपल्या निरपराधी सहधर्मिणीच्या मानेवर तरवार चालविण्यास तयार होणें वगैरे अमानुष आणि अलौकिक कृत्यें केवळ सत्यव्रताच्या पालनासाठीं म्हणून ज्यानें निष्ठुरपणाने आचरलीं असा **सत्त्वधीर राजा हरिश्चंद्र** तशीच पतीच्या सुखांत सुख पाहणारी, त्याच्या दुःखांत दुःख मानणारी, पतीचा शब्द खरा करण्यासाठीं स्वतःला गुलामगिरीच्या चबुत्र्यावर आनंदानें आणि अभिनानानें उभी करणारी, आणि आपल्या पतिदेवासाठीं अखेर आत्मार्पण करण्यास तयार होणारी **साध्वी तारामती**, अशा सत्यप्रतिज्ञ आईबापांच्या पोटीं जन्मास आलेला रोहिदास हा ऋषिकुमाराबरोबर वनामध्यें फुलें तोडीत असतांना अकस्मात् सर्पदंश होऊन जर मेला गेला तर असल्या कुचकामी पुत्राला जन्म देण्यांत त्या महाभाग हरिश्चंद्राची तपश्चर्या आणि साध्वी तारामतीची कूस निष्काणरच श्रमली असें झालें नसतें का ? अशा तऱ्हेनें पुराणांतील **नाट्यदृष्ट्या पडलेली भूमिका** खाडिलकरांना रुचली नसल्यास त्यांत आश्चर्य तें काय ? आणि रसोत्कर्षावरच सर्व नाटकाची मदार ठेवणाऱ्या नाट्याचार्यांच्या नाटकांमध्यें 'अशा तऱ्हेची **सदोष भूमिका सर्वांगीण रसज्ञतेनें सजलेली** दिसल्यास त्यांत

नवल तरी कसलें? अर्थात् रोहिदासाचा मृत्यु दैवी आपत्तीवर अवलंबून न ठेवतां खाडिलकरांनीं त्याचा कार्यकारण भाव रोहिदासाच्या कठोर आणि कर्तव्यदक्ष चरित्र्यांत गोंवून दिला हा फेरफार नाट्यदृष्ट्या इष्ट असाच घडवून आणला ही जाणीव कोणालाही होण्यासारखीच आहे.

प्रसंग असा आणला कीं, साध्वी तारामती गुलाम म्हणून विकली गेली आहे, राजा हरिश्चंद्र विश्वामित्राच्या दक्षणेची पूर्तता करण्यासाठीं लाकडाच्या वखारींत लांकडें फोडून हाडाचीं काडें करीत आहे, राजपुत्र रोहिदास पुढें पडलेल्या मिठाईवर लालसा न ठेवतां हरिश्चंद्रानें पाठविलेल्या स्वकष्टार्जित भाकरीच्या तुकड्यावर समाधान मानून घेत आहे; पण अर्ध्या चतकोर भाकरीचें तेंही समाधान फार दिवस टिकत नाहीं. हरिश्चंद्राच्या लाकडाच्या वखारींतील कामाचा हिशोब होऊन बाकी शून्य निघते, इतकेंच नव्हे तर स्वतःच्या पोटासाठीं लागणाऱ्या भाकरीचें पीठही हिशोबांत वळतें होतें, अर्थात् रोहिदासाच्या तोंडचा अर्ध्या भाकरीचा घांसही काढला जातो. रोहिदासाची उपासमार होते. बाळ रोहिदास उपाशी राहतो, पण अन्नासाठीं कोणाजवळही याचना करीत नाहीं-प्रत्यक्ष आईलासुद्धां 'भूक लागली' असें म्हणत नाहीं! उलट अन्नाची नासधूस चाललेली डोळ्यांपुढें दिसत असतांना 'पक्वान्नाचा तुकडा रोहिदासाच्या तोंडांत घाल' म्हणून कोणी तरी म्हणावें आणि त्या तुकड्यापैकीं एखादा तरी पक्वान्नाचा कण रोहिदासाच्या तोंडांत घालण्यास मिळावा अशी तारामतीची अपेक्षा असतांना 'मला भूक लागली नाहीं' असें निक्षून सांगून रोहिदास तिची समजूत घालतो! वाचकहो, सांगा, इतक्या लहानपणीं कांटेरी लगाम घालून जिभेला दाबांत ठेवणारा बालक-बाळ रोहिदास—सत्यप्रतिज्ञ हरिश्चंद्राला शोभणारा-नव्हे-त्याच्याही चारित्र्यावर कडी करणारा कुलदीपक आहे असें आपल्याला वाटत नाहीं काय? तथापि एवढ्यानेंच संपलें नाहीं; त्याच्या या स्वभावाच्या परिपोषाची आत्यंतिक सीमा यापुढेंच आहे! राजा हरिश्चंद्राची गुलामाच्या बाजारांत विक्री होत आहे, विश्वामित्राला देण्याला पांचशें मोहरांचा सवाल पुरा होण्यास फक्त शंभर मोहराच कमी

आहेत, बाजाराच्या चढाओढीत हरिश्चंद्राच्या लिलावाचा सवाल चारशें मोहरांपर्यंत आला आहे, चारशें मोहरांना स्वतःला विकून घेऊनही विश्वामित्राचें शंभर मोहरांचें ऋण डोक्यावर शिल्लक राहतेंच आहे, विश्वामित्राच्या दक्षणेच्या पूर्ततेसाठीं पांचशें मोहरांचा सवाल पुरा झाला पाहिजे, परंतु तो तसा होत नाहीं आणि त्याचें जें एकच एक कारण स्पष्टपणें प्रत्ययाला येतें तें म्हणजे रोहिदासाचें पोट हें होय! आपलें स्वतःचें पोट-आपल्या पोटापाण्याचा खर्च आपल्या पित्याच्या-राजा हरिश्चंद्राच्या प्रतिज्ञापूर्तीच्या आड येत आहे-बाजार-कट्ट्यावरील सराफी कावा म्हणून कां होईना पण पित्याच्या प्रतिज्ञापूर्तीच्या आड आपलें पोट आडवें आणलें जात आहे असें पाहिल्याबरोबर **हें पोट फेंकून दिलें** असें वचन रोहिदासाची वाचा गर्जून जाते! उपासमारीनें अगोदरच व्याकूळ झालेला रोहिदास 'माझी आई व माझे बाबा गुलामगिरींत असे तों अन्नाचा एकही कण माझी जीभ पोटांत लोटणार नाहीं' अशी कठोर प्रतिज्ञा करतो! आणि ती शब्दशः पाळतो! बाळ रोहिदास आपल्या व्रत-पालना-साठीं मरण जवळ करतो! राजपुत्र रोहिदास उपासमारीनें मरतो!

सत्त्वधीर राजा हरिश्चंद्राची जातकुळी सांगणारा या नाट्यानें सर्प-दंशाच्या आकस्मिक मृत्यूला बळी पडणाऱ्या पुराणांतरीच्या रोहिदासा-पेक्षां प्रतिज्ञापालनाचें कर्तव्य बजावीत असतांना वीरशाली मृत्यूला आनंदानें कवटाळणारा खाडिलकरांचा रोहिदास **किती तरी पटीनें श्रेष्ठ** वाटतो! आणि तो **सत्त्वपरीक्षा** नाटकांतील हरिश्चंद्राच्या भूमिकेला **सर्वतोपरी पोषक** असाच होतो! सत्त्वपरीक्षेंतील रोहिदासच काय पण प्रत्येक पात्र-अगदीं क्षुल्लक दासदासीसुद्धां-केवळ हरिश्चंद्राची प्रभावळ सजविण्याकरितांच निर्माण केलें आहे. दिवाळखोर रत्नपाल, नटवी सुवर्णदासी, खोटे जमाखर्च करणारा चित्रगुप्त, बचंभट दलाल इत्यादि खोट्या पेठेंतील व्यापारी आपापल्या परीनें हरिश्चंद्राच्या सत्य-व्रताला पैलू पाडून जास्त तजेला आणतात. अगदीं दास-दासी, गोसावी, भिक्षुक हीं क्षुल्लक पात्रेंसुद्धां त्यांच्या चारित्र्यांतील पैशाअडक्याच्या, कपड्यालत्त्याच्या मिंधेपणानें हरिश्चंद्र-तारामतीच्या भूमिकांना उठावच देतात!

एका सत्त्वपरीक्षा नाटकांतच नव्हे तर खाडिलकरांच्या प्रत्येक नाटकांत आपल्याला हीच स्थिती दिसून येण्यासारखी आहे. आणि त्यासाठींच कित्येक वेळां मूळ कथेमध्यें **नाट्याला अनुसरून** कित्येक ठिकाणीं फेरफार करावे लागलेले आहेत. केवळ कवीच्या अधिकाराचा तो दुरुपयोग नाहीं किंवा नादी मनाची ती लहरही नाहीं !

विषयानुरूप कथाप्रसंग निवडण्यांत आणि वेळप्रसंगीं त्या कथेला विषयानुरूप करून घेण्यासाठीं मुरड घालण्यांत खाडिलकर किती कुशल आहेत याचें थोडेंबहुत विवेचन संक्षिप्तपणें वर केलें आहे. त्यांच्या त्या **कौशल्याची कसोटी पाहण्यासाठीं दुसरी एक रीत** आहे, तिचाही जातां जातां थोडासा केवळ उल्लेखच कां होईना पण केल्याशिवाय आमच्यानें राहवत नाहीं.

श्री. खाडिलकरांनीं ज्या ज्या कथाप्रसंगावर नाटकें लिहिलीं ते ते कथाभाग नाट्यसृष्टीला अपरिचित होते असें नाहीं. त्यांतही हरिश्चंद्राच्या कथेवर तर त्यांच्या **सत्त्वपरीक्षा नाटकाच्या अगोदर** दोन तीन नाटकें प्रसिद्ध झालीं होतीं आणि त्यांत कै. डोंगरे यांच्या हरिश्चंद्रानें प्रेक्षकांना-विशेषतः स्त्रीप्रेक्षकांना-रडावयाला लावलेलें आम्हांला माहीत आहे; फार काय आमच्या लहानपणीं रोहिदास-तारामतीकडे पाहून आम्हालाही रडूं आल्याचें आम्हांला स्मरत आहे; तथापि एखाद्या कथानकावर एकदां कोणी तरी नाटक लिहिलें आहे म्हणून त्या कथानकावर पुन्हां नाटक लिहिण्यास खाडिलकरांचें मन कचरत नाहीं; उलट जुनें कथानक आणि जुनेच प्रसंग पण ते खाडिलकरांच्या कुशल लेखणींतून बाहेर पडले म्हणजे त्याची साधी **जुनी घडण कारागिरी थाटाच्या नव्या स्वरूपांत** रंगलेली दिसते आणि त्याच्या झिलईची डोळेदिपी चमक कित्येक वेळां मूळ कारागिराला खालीं पहावयास लावते आणि त्या वेळीं त्या नवसृष्टीचा थाट उठविण्यासाठीं केलेला खाडिलकराच्या लेखणीचा विलास आणि बुद्धीची करामत चिकित्सक वाचकाला चकित केल्याशिवाय रहात नाहीं. अशा तऱ्हेनें जुन्या पौराणिक कथानकावर नवीन नाटकें लिहून खाडिलकरानीं आपल्या नाट्यलेखनाची कीर्ति महाराष्ट्र समाजांत दुमदुमून टाकलेली पाहिल्यावर इतर नाटकी

वाग्भटांनींही तोच मार्ग चोखाळण्यास सुरवात केली; फार काय पण खाडिलकरांच्या नव्या नाटकाची जाहीरात फडकली कीं त्याच कथानकावर आघाडीच्या दौडीनें स्वतःचें नाटक लिहून काढून त्या तसल्या शर्यतीच्या मैदानावर आपलें घोडें पुढें दामटण्यासही त्यांनीं मागेंपुढें पाहिलें नाहीं; परंतु आतां त्या स्पर्धेकडे समाजाचें लक्ष वेधत नाहीं असें पाहिल्यावर आणि ती **हंसकाकीय स्पर्धा** आहे अशी स्वतःची खात्री पटल्यावर त्या लेखणीबहाद्दरानीं आतां तो मार्ग सोडून दिला असल्यास त्यांत कांहींच नवल नाहीं.

अशा रीतीनें नव्या जुन्या सर्व तऱ्हेच्या तुलनात्मक दृष्टीनें पाहिलें तरी खाडिलकरानीं केलेली कथानकाची निवड आणि त्यामध्यें विषयानुरूप आणि विशेषतः नाट्यानुसार पाडलेली मुरड अत्यंत स्पृहणीय वाटते आणि त्याचें प्रत्यंतर **प्रेमध्वज** नाटकांत प्रत्यक्ष प्रत्ययाला येतें.

'**प्रेमध्वज**' नाटकाचें मुख्य मूळ म्हणजे इंग्रजी कादंबरीकार 'सर वाल्टर स्कॉट' याची **टॅलिस्मन** कांदबरी होय. आतां कादंबरी आणि नाटक यांच्या घडणींमध्यें फरक असतो ही गोष्ट हल्लींच्या ललित वाङ्मयाच्या-विशेषतः नाटकें कादंबऱ्यांच्या लयलूटीच्या काळांत प्रत्येक वाचकाला माहीत असते असें गृहीत धरून चालण्यास हरकत नाहीं. कादंबरीसारखेंच-कादंबरींतीलच प्रसंग पण ते संभाषणपद्धतींत सविस्तरपणें लिहिले म्हणजे तें त्या कादंबरीचें नाटक झालें असेंच मानण्याचा सर्वेषां परिपाठ! कादंबरी आणि नाटक यांची **घडण आणि बैठक अगदीं स्वतंत्र** असते ही कल्पना वाचकांपैकीं सोडूनच द्या पण लेखकवर्गांपैकीं सुद्धां **फारच थोड्यांना** असावी असें वाटतें. कारण त्यांच्या सर्वस्वी काल्पनिक कथानकाच्या नाट्यचित्रांची दैना उडलेली दिसतेच दिसते; पण मुख्य नायक-नायिका आणि त्याशीं संलग्न अशा कांहीं थोड्याशा पात्रांच्या इतिहासाच्या आधारें जरी नाटक लिहिलेलें असलें तरीसुद्धां त्याची दुर्दशा कमी झालेली असते असें नाहीं; त्या दृष्टीनें एखाद्या कादंबरींतील अनायासें मिळालेल्या बांधेसुद कथानकाच्या नाटकामध्यें तरी ठाकठिकी दिसून यावी अशी अपेक्षा करावी, पण तेथें सुद्धां तीच रड. कारण कादंबरींतील

कथानकाच्या मांडणीला क्षेत्र विस्तृत असल्यामुळें त्यांतील बारीक सारीक भागसुद्धां वर्णन करून त्याची सर्वांगीण पूर्तता प्रत्यक्ष करतां येते, परंतु तो सर्वच्या सर्व कथाभाग नाटकांत घ्यावयाचा म्हटलें कीं नाटकांतील नाटकीपणा नाहींसा झालाच म्हणून समजावें आणि ही जाणीव कादंबरीचीं रूपांतरवजा नाटकें लिहिणारांना असतेही; आणि त्या जाणीवेप्रमाणें मूळ कथानकांतील पुष्कळसा भाग गाळून नाटककार आपलीं रूपांतरित नाट्यचित्रें रेखाटतात आणि तो भाग गाळण्यांतच त्यांच्या **बारंगळण्याचें मुख्य मर्म** असतें; कारण नाटकी स्वरूपांत कोणता कथाभाग प्रत्यक्ष दाखवावयाचा आणि कोणता भाग ध्वनित करावयाचा यांतच **रूपांतरकाराचें खरें कौशल्य** आहे. कादंबरीपेक्षां नाटकाची क्षेत्रमर्यादा लहान असते ही गोष्ट प्रत्यक्षच प्रत्ययाला येत असल्यामुळें तेवढा मुद्दा रूपांतरकाराच्या लक्षांत असतो; परंतु कादंबरी आणि नाटक यांच्यामध्यें भेद पाडणारा असा कांहीं अंतर्गत आणि अप्रत्यक्षपणें प्रत्ययाला येणारा भाग असतो त्याकडे सूक्ष्म दृष्टीनें पाहण्याची शक्ती आणि त्याप्रमाणें लेखणी चालविण्याची कला रूपांतरकाराच्या अंगीं असल्याशिवाय कादंबरीला यशस्वी असें नाट्यस्वरूप येत नाहीं. कादंबरींतील कथानकाचा सर्वच भाग नाटकांत दाखवूं असें कोणी म्हणेल तर त्याला नाटकाचें वास्तविक स्वरूप येणार नाहीं, इतकेंच नव्हे तर त्यांतील कांहीं विशिष्ट पात्रांचीच कथा घेतली तरीसुद्धां तें नाटक अवजडच होऊन बसण्याचा संभव असतो, फक्त त्यांतील पात्रांच्या कथाभागांतील कांहीं **विशिष्ट प्रसंगांचा मध्यबिंदु** कल्पून त्याला पोषक त्याला पोषक अशीच पण त्या कथानकाच्या आधारें नाट्यरचना केली तरच नाटक सुटसुटीत होऊन परिणामाच्या दृष्टीनेंही तें प्रभावी होतें. त्या दृष्टीनें खाडिलकरांच्या **प्रेमध्वज** नाटकाकडे पाहिलें म्हणजे एखाद्या कादंबरीचें नाटकांत रूपांतर करण्यासाठीं तिच्यांतील किती भागाचा आणि कसा उपयोग करून घ्यावा, त्यांतील किती भाग कशा रीतीनें गाळावा, त्यामध्यें किती भागाची भर घालावी आणि ती कशी घालावी, मूळ कथानकाचा कोणता आणि किती भाग मागें पुढें करावा या गोष्टींचें चांगलें ज्ञान होतें.

टॅलिस्मन ही कादंबरी इंग्लंडचा राजा पहिला रिचर्ड यानें जीझस् खाइस्टच्या पवित्र भूमीबाबत तुर्कांशीं केलेल्या युद्धासंबंधी म्हणजे थोडीबहुत धार्मिक स्वरूपाची अशी दिसत असली, तरी तिच्यामध्यें विशेषत्वानें राजकारणाचाच जास्त खेळ आहे आणि त्या कादंबरीचा **मध्यबिंदु म्हणजे रणभूमीवरील राष्ट्रीय ध्वजाचा नाश** हा प्रसंग केवळ राजकीय स्वरूपाचाच आहे; अर्थात् कादंबरीच्या मध्य बिंदूची सजावट करणारी प्रभावळ राजकारणासारख्या रुक्ष विषयानेंच भरलेली असल्यास त्यांत सर वॉल्टर स्कॉट यांच्या इतर वाङ्मय विषयक लौकिकाच्या दृष्टीनें फारसें नवल करण्याचें कारण नाहीं. तथापि ती कादंबरी या दृष्टीनें कितीही जरी कुशलतेनें लिहिलेली असली तरी तिचा **सहकुटुंब सहपरिवार अंतर्भाव** नाट्यशास्त्रेमध्यें करणें अगदीं अनुचित होईल असें जरी आम्ही म्हणत नाहीं, तथापि त्यानें रसिकांच्या अन्तःकरणांना ओढ बसणार नाहीं इतकें मात्र म्हणण्याची आम्ही परवानगी घेऊन ठेवतों आणि याचें एकच एक प्रत्यंतर म्हणजे खाडिलकरांनीं लिहिलेलें ‘प्रेमध्वज’ नाटक आणि त्याच ‘टॅलिस्मन’ कादंबरीच्या आधारें इतर लेखकांनीं लिहिलेलीं दुसरीं नाटकें याचा आस्वाद घेत असतांना मनाला पटणारी साक्ष होय! याबाबत आम्ही प. वा. श्री. काशीनाथ नारायण पटवर्धन यानीं ‘टॅलिस्मन’ आधारें लिहिलेलें आणि मनोरंजक ग्रंथप्रसारक मंडळीनें प्रसिद्ध केलेलें **महाराणा संग्रामसिंह** या नाटकाकडे वाचकांचें लक्ष वेधूं इच्छितों.

या नाटकांतील कथाभाग मूळ ‘टॅलिस्मन’ कादंबरीशीं बहुतेक जुळता असा आहे आणि त्याची रचनाही मूळ कादंबरीला धरूनच आहे याबद्दल वाद नाहीं; तथापि नाटकांतील अखेर परिणामाकडे पाहिलें म्हणजे त्यांतील राजकारणविषयक कथाभाग अगदींच अप्रस्तुत असा जरी नसला तरी विशेष चटकदार असा वाटत नाहीं इतकें मात्र खरें. युरोपांतील ख्रिश्चन राजे आणि तुर्कस्थानचा बादशहा यांच्यांत अनेक युद्धें होऊन अखेर ख्रिश्चन राजांच्या मताप्रमाणेंच दोन्ही पक्षांत तह होऊन तें धर्मयुद्ध संपलें असा मूळ कथाभाग आहे; परंतु महाराणा संग्रामसिंह नाटकांत त्या धर्मयुद्धाचा

शेवट नायक आणि नायिका यांच्या प्रेमबंधनाच्या कथेमुळें झाला आहे असें दाखविलें आहे; त्यामुळें परिणामाच्या दृष्टीनें प्रत्यक्ष युद्धाच्या चकमकी फिक्या पडून नाटकांतील नायक आणि नायिका यांच्या प्रेमकथेच्या तेजाची चमक डोळयांत जास्त भरते, परंतु त्या कथेचा जसा विस्तार व्हावयास पाहिजे तसा तो स्थलाभावामुळें करतां न आल्यामुळें त्या बाबतींत मनाचें पूर्ण समाधान मात्र होत नाहीं; आणि त्याचप्रमाणें धर्मयुद्धांतील राजांचा परस्पर वैरभाव आणि त्यांचें राजकारण याला मुळांतच गौणस्थान मिळाल्यामुळें त्यांचाही परिणाम विशेषत्वानें होत नाहीं आणि अशा दृष्टीनें कादंबरीचें नाटकांत रूपांतर करतांना मूळ कथाभागाची हंसक्षीर न्यायानें निवड न केली तर 'इदंच नास्ति परं न लभ्यते' अशी स्थिति कशी होते हें प्रत्ययाला येतें तेंच **प्रेमध्वज** नाटकांत खाडिलकर यांनीं मूळ कथाभागांतील किती भाग गाळला आणि जो घेतला तो कशा स्वरूपांत घेतला हें पाहिलें म्हणजे **रूपांतराचें रहस्य** लक्षांत येतें. 'टॅलिस्मन' कादंबरींतील धर्मयुद्धाचा इतिहास सोडला, ज्या हिरकणीच्या गुणामुळें त्या धर्मयुद्धांतील सैनिकगण सांथीच्या तापापासून बचावले गेले व कादंबरीला तें नामाभिधान प्राप्त झालें, त्या हिरकणीचा ओझरता उल्लेखही कोठें केला नाहीं, त्या धर्मयुद्धाच्या लढ्याचा शेवट ज्या तहनाम्यानें झाला त्याचीं कलमें सोडलीं, राजे-रजवाड्यांचीं आपसांतील भांडणें बाजूला सारलीं, फार काय पण त्यांतील ध्वजनाशाच्या उद्देशाचें वास्तविक स्वरूपही बदललें आणि रूपांतरांत मुख्य स्थान दिलें ते नायक—नायिकांच्या प्रेमकथेला दिलें; तथापि टॅलिस्मन कादंबरीचें वातावरण कायम ठेवण्यासाठीं बाकीच्या कथानकाची मांडणी अजिबात त्याज्य म्हणून टाकून दिली नाहीं, तर तिचा उपयोग फारच अल्प प्रमाणांत करून घेऊन आणि तोसुद्धां मुख्य कथानकाला पोषक होईल इतक्याच बेतानें घेऊन त्या प्रेमकथेचा विकास करण्याकडेच सर्व कौशल्य खर्च केलें आणि येणेंप्रमाणें **कादंबरींतील कथानकाचें नाट्य कथानकांत रूपांतर करतांना तें कसें करावें याचा एक लहानसा उत्तम धडा** अनभिज्ञ अशा नाट्य लेखकांसाठीं घालून दिला !

येणेंप्रमाणें पुराणें काय, इतिहास काय किंवा कादंबरी काय, त्यांतून आपल्या प्रतिपाद्य विषयानुरूप कथानकाची निवड कशी करावयाची आणि मूळ कथानकांत **नाट्यानुसार फेरबदल** कसा आणि किती करावयाचा याचा विचार केल्यानंतर नाटकाच्या रचनेकडे साहजिकच लक्ष जातें आणि त्यांतल्या त्यांत प्रथम लक्ष जातें तें त्या नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशावर जातें; कारण नाटकाचा मुख्य उद्देश कितपत सफल झाला आहे हें त्याच्या अखेरच्या प्रवेशावरून पडताळावयाचें असतें. त्या दृष्टीनें **नाटकाचा शेवटचा प्रवेश हेंच नाटकाचें सारसर्वस्व** म्हणून तो फारच महत्त्वाचा समजला पाहिजे आणि तो तसा असावयालाही पाहिजे. अर्थात् तोच ध्येयबिंदू ठेवून नाटकाची रचनाही केली पाहिजे ही गोष्ट निर्विवाद आहे आणि खाडिलकरांनीं ती तशी केली आहे कीं नाहीं हेंच यापुढें पाहणें आहे.

श्री. खाडिलकरांचें पहिलें नाटक **'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु'** हें होय, तो मृत्युसुद्धां आत्महत्येच्या स्वरूपाचा आणि ती आत्महत्यासुद्धां केवळ नसत्या संशयाच्या भरांत केलेली ! म्हणजे सवाई माधवरावाची भूमिका ज्या एका विशिष्ट भूमिकेकडे पाहून लिहिली गेली त्या हॅम्लेटच्या मृत्यूपेक्षांही सवाई माधवरावाचा मृत्यु **जास्त परिणामकारक** ! हॅम्लेटला मृत्यु आला तो आईच्या व्यभिचारप्रेमाच्या संशयामुळें आला आणि सवाई माधवराव यांच्या मृत्यूलाही तसलेंच कारण घडलें; परंतु त्यांत फरक इतकाच कीं हॅम्लेटचा संशय वास्तविक होता आणि सवाई माधवराव यांचा संशय अकारण होता; सबब त्या दृष्टीनें शेक्सपीअरच्या हॅम्लेटच्या बरोबरीनें म्हणून नाचविण्यासाठीं ज्या पात्राची त्यांनीं निवड केली त्या पात्राची **पार्श्वभूमि अधिकच उठावदार** मिळाल्यामुळें शेक्सपीअरच्या हॅम्लेटच्या मृत्यूपेक्षांही खाडिलकरांच्या सवाई माधवरावाचा मृत्यु जास्त परिणामकारक वाटतो; आतां हा ध्येयबिंदू ही नाटकाची आत्यंतिक सीमा समजून त्याला साजेल अशी त्या नाटकाची रचना केली आहे कीं नाहीं हें पहावयाचें म्हटलें म्हणजे प्रथमतः नाटकाच्या **पहिल्या प्रवेशाची रंगत** कशी साधली आहे इकडे लक्ष दिलें पाहिजे; कारण प्रस्तुत लिखाणाच्या सामान्य चर्चेंत आम्ही प्रति-

पादन केलें आहे कीं नाटकाचा पहिला प्रवेश ही त्याची सामान्यतः बैठक असून त्यामध्यें प्रमुख पात्रांच्या स्वभावधर्मांची ओळख, त्यांचे नातेसंबंध आणि त्यांचें प्रत्यक्ष दर्शन, प्रतिपाद्य विषयाची सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा आणि पुढील कथासंगतीसाठीं कथानकाचा एक लहानसा अंकूर इतक्या गोष्टींचा साधारणपणें समावेश झाला पाहिजे; त्या अंकुराच्या वाढत्या प्रमाणांत पुढील प्रवेशाची मांडणी आणि त्या मांडणीबरोबर पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्याचा आणि कथानकाचा विकास आणि त्या विकासाची आत्यंतिक सीमा म्हणजेच नाटकाची इष्ट-सिद्धी! अशीं **एकजात नाट्यचित्रें** रेखाटण्यांतच खाडिलकरांचें नाट्य कौशल्य आहे. आतां नाटकांतील उपकथानक, त्यांतील विनोद, कथानकाची आणि पात्रांच्या हालचालीची साखळी, वगैरे आनुषंगिक बाबी यांचाही नाट्यरचनेंत समावेश होतो; तथापि या सर्व कसोट्या लावून सर्व नाटकांचें परीक्षण करणें स्थलाभावामुळें अशक्य असल्यामुळें तो विस्तार सोडून फक्त नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या प्रमुख बाबींच्याच मर्यादित दृष्टीनें खाडिलकरांच्या कांहीं नाटकांकडे आपण विहंगमदृष्ट्या पाहूं.

या दृष्टीनें **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** या नाटकांतील पहिल्या प्रवेशाकडे पाहिले म्हणजे सवाई माधवराव, त्यांची बायको यशोदाबाई, तिची आई म्हणजे सवाई माधवराव यांची सासू (आईसाहेब), केशवशास्त्री, या प्रमुख पात्रांचें प्रत्यक्ष दर्शन होऊन नाना फडनवीस, नागनाथ, बाजीराव, बाबासाहेब म्हणजे सवाई माधवराव यांचे श्वशुर या पात्रांचा उल्लेख आला आहे. सवाई माधवराव म्हटल्याबरोबर पेशव्यांचें सबंध घराणें आणि पेशवाईचा इतिहास डोळ्यांपुढें उभा राहतो. मराठ्यांचा—पेशव्यांचा इतिहास माहीत नाहीं कोणाला? मराठी राज्यसंस्थापक श्री छत्रपती शिवाजी महाराज, धर्मवीर संभाजी, राजाराम, शाहू वगैरे मराठे क्षत्रिय राजे आणि बाळाजी विश्वनाथ पेशव्यापासून तों राव-बाजीपर्यंत पेशवे घराण्याची वंशावळ आणि त्यांचे पराक्रम आणि त्यांतल्या त्यांत पेशवाईच्या डबघाईच्या काळांत आपल्या अद्वितीय मुत्सद्दीपणानें तिला कांहीं काळ तोलून धरणारा नाना फडनवीस

यांची ओळख महाराष्ट्रांतील प्रत्येक मनुष्याला आहे. तेव्हां सवाई माधवराव म्हटल्याबरोबर हे सवाई माधवराव पेशवे हें सांगण्याचें कोणाला कारणच पडत नाहीं; अर्थात् त्याबरोबरच इतर पात्रांची ओळख, त्यांचे स्वभावधर्म आणि एकमेकाशीं नातेंसंबंध यांची माहितीही आगाऊच होऊन जाते. त्यामध्यें अनोळखी व्यक्ती म्हणजे फक्त केशवशास्त्री आणि त्यांची ओळखही ते यशोदाबाईच्या माहेरचे शास्त्री आहेत अशी करून दिली आहे. रुसून गेलेल्या यशोदाबाईची समजूत घालण्यासाठीं केशवशास्त्र्यांना सांगतांना माधवराव म्हणतात, " तुम्ही शास्त्रीबोवा असें करा—माहेरचे पडला—त्यांची कांहीं तरी समजूत काढा — " शिवाय माधवरावांना केशवशास्त्री म्हणतात, वहिनीसाहेबांच्या माहेरच्या आश्रितांपैकीं मी एक—म्हणून महाराज माझ्याशीं बोलतात चालतात—पुष्कळ झालें—" येणेंप्रमाणें बहुतेक प्रमुख पात्रांची ओळख पहिल्या प्रवेशांत होते आणि त्यांच्या स्वभाव-धर्मांची ओळख पटविण्यासाठीं म्हणून, पण कथानकाला धरून **पहिल्या प्रवेशांतच** निरनिराळ्या ठिकाणीं खालील उद्गार निरनि-राळ्या पात्रांकरवीं काढले आहेत.

सवाई माधवरावाच्या संबंधीं:—

"माधवरावः—(हुजऱ्यास) आणखी नानांना सांग—नागनाथाला देहांत शिक्षा करण्याचें कांहीं कारण नसल्यामुळें आजच्या दरबारांत त्याचें काम पुढें आणूं नका. कसली मसलत !--हं समजलों, आईसा-हेबांचे मनांत नागनाथाला मरणाचीच शिक्षा—तूं जा—बाबासाहेबांचें मत तुम्हालाही पसंत नाहीं !—मायलेकीपुढें आमचें काय चालणार !— अरें, गेलास काय?--इकडे ये--तसें नको-नानांच्या म्हणण्याप्रमाणें कां होईना, नानांना म्हणावें, नागनाथाला हत्तीच्या पायीं बांधण्याचा हुकूम द्यावयाचा, तेव्हां दरबारच्या वेळीं त्याला हजर ठेवा."

"माधव०:—तुम्ही शास्त्रीबोवा असें करा. माहेरचे पडला, त्यांची कांहीं तरी समजून काढा. मी ह्यावेळीं तिकडे गेलों तर—नको, माझ्या हातून भलतेंच होईल."

" माधव०:—काय करावें? नानांना पाहिलें कीं मला त्याची भीतीच वाटते."

यशोदाबाईसंबंधीं:—

"यशोदा०:—तिकडचा अजून कांहीं हुकूम झाला नाहीं—मला पक्कें माहीत आहे."

"यशोदा०:—मी स्वारीपाशीं जाऊन हट्ट धरून बसतें, बाबांना परत बोलावून खासगी कारभार पुन्हां त्यानांच दिला पाहिजे म्हणून."

"यशोदा०:—मी आजच्या आज नानांचा हुकूम फिरवून (सवाई माधवरावाकडून) बाबांना अर्ध्या वाटेवरून परत आणवितें."

"आईसाहब:—मुली, उतावीळपणानें कांहींकांहीं बोलूं नकोस हो."

केशवशास्त्र्यासंबंधीं:—

"केशव०:—माझ्या मंत्राचा पगडा ह्या शनवार वाड्यावर बसूंघा, माणसांनीं भरलेला हा वाडा पिशाच्चांनीं गजबजल्यासारखा दिसेल."

नानाफडनविसासंबंधीं:—

"केशव०:—नानांचा हुकूम झाला. सर्व जग नानांचा शब्द झेलतें आहे!-नानांनीं वटारून पाहण्याबरोबर सर्व पृथ्वी कापते आहे!"

आईसाहेबांसंबंधीं:—

"आई०:—नानांच्या विरुद्ध हट्ट धरून कसें चालेल मुली?-ह्या नागनाथाचा नाद तुम्ही सोडा म्हणून मी तिकडे किती सांगितलें, पण कांहीं नाहीं! आनंदीबाईच्या त्या पोराला घेऊन आम्हाला काय करावयाचें आहे?"

येणेंप्रमाणें वरील निरनिराळ्या व्यक्तींचे स्वतःसंबंधीं किंवा इतरांसंबंधीं निघालेले उद्गार कथासंदर्भाला धरून विचारपूर्वक वाचले म्हणजे त्यांतील **प्रमुख पात्रांच्या स्वभावधर्माची ओळख** पटण्यास हरकत नाहीं इतकें ध्वनित करून कथानकाच्या प्रस्तावाकडे वळूं.

या दृष्टीनें पाहिलें म्हणजे नाटकाच्या सुरवातीला अशी परिस्थिति दिसून येते कीं सवाई माधवरावाच्या संमतीनेंच बाजीरावाशीं संगनमत करून त्याला मदत करणाऱ्या नागनाथाचें घरभेदी कारस्थान उघडकीस येऊन त्याला शिक्षा सुनावण्यापर्यंत मजल येऊन ठेपली होती; बाबासाहेबांचा ओढा बाजीरावाकडे; अर्थात् गादीच्या कल्याणासाठीं म्हणून नानांनीं नागनाथाला फर्मावलेली मरणाची शिक्षा बाबासाहेबांना मान्य असणें शक्यच नव्हतें; शिवाय सवाई माधवरावाचा थोडासा कल

बाजीरावाकडेच होता; शिवाय बाबासाहेब सवाई माधवराव यांचे श्वशूर आणि त्यांत खाजगी कारभारी या दुहेरी जोरावर बाबासाहेबांनीं नागनाथाचा पक्ष घेऊन नानांची नेहमीं उणीपाणीं काढावींत, दरबारांत नानांनीं बाबासाहेबांना कांहींतरी वेडेवांकडें बोलावें ही परिस्थिति पेशव्यांच्या दरबाराला घातक होती; इतकेंच नव्हे तर पेशवाईच्या गादीवर बसण्याची हांव धरून बसलेल्या बाजीरावाचा पक्षपाती मनुष्य श्रीमंतांचा ' खासगी कारभारी' म्हणून राहिल्यास एखादे वेळीं पेशव्यांच्या गादीला आणि क्वचित् प्रसगीं श्रीमंतांच्या जीवितालाही धोका होण्याचा संभव, सबब गादीच्या कल्याणासाठीं म्हणून आणि सवाई माधवरावांच्या संमतीनें बाबासाहेबाकडून ' खासगी कारभार' काढून 'सुभेदार' म्हणून विजयदुर्गला जाण्याचा हुकूम त्यांना नानांनीं केला आणि बाबासाहेबांना तो अपमान सहन न होऊन ते पुणें सोडून निघून गेले.

येथपर्यंतच्या प्रास्ताविक कथेंत प्रस्तुत नाटकाच्या अंतिम हेतूच्या दृष्टीनें विशेष उपयोगी असा फारसा कथाभाग नाही, परंतु या कथेंत आईसाहेबांची म्हणजे सवाई माधवरावांच्या सासूची जी भूमिका दाखविली आहे ती नानांच्या तर्फेची आणि बाबासाहेबांच्या म्हणजे प्रत्यक्ष नवऱ्याच्या विरुद्ध अशी दाखविली आहे. नागनाथाला देहांत शिक्षा देण्याचें नानांनीं ठरविलें तें मुलीच्या आणि जांवयाच्या कल्याणासाठीं; सबब नानांच्या मताप्रमाणें आईसाहेबांचें मत असणें यांत कांहीं वावगें दिसण्यासारखें नाहीं; परंतु नानांनीं बाबासाहेबांकडून खासगी कारभार काढून घेऊन त्यांची रवानगी आपमानास्पद रीतीनें विजयदुर्गला करणें व त्याला आईसाहेबांची—मुलीच्या कल्याणासाठीं म्हणून कां होईना पण—मान्यता असणें ही गोष्ट पतिनिष्ठेच्या दृष्टीनें वरवर पाहणाराला गैरच वाटणारी आहे आणि या **एकाच दोषस्थलाच्या सूक्ष्मतंतूच्या आधारें** केशवशास्त्र्याकरवीं खाडिलकरांनीं पुढील कथानकाची गुंफण केली आहे. या दृष्टीनें पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील "बाजीराव साहेबांचा व महाराजांचा पत्रव्यवहार नागनाथ आणि बाबासाहेब यांच्यामार्फत चालतो यासंबंधाची खडान् खडा बातमी आईसाहेबानीं **आपण होऊन** नानांना केव्हां, कशी, कां सांगितली—

हा सर्व पाढा ह्या पायापाशीं मीं वाचलाच आहे" "ते (बाबासाहेब)" म्हणाले श्रीमंताप्रमाणें मी कांहीं नानांच्या ताटाखालचें मांजर होऊन राहणार नाहीं–ज्यांना गादीची हाव असेल त्यांनीं पाहिजे तर नानांची थुंकी झेलून रहावें. वेसणीच्या बैलाला वळवितात त्याप्रमाणें नाना वळवतील तिकडे पेशव्यांनीं पाहिजे तर वळावें–सरकारला निरोप ऐकून वाईट वाटलें कीं काय? मी सांगणार नव्हतों–" ही माधवरावाला उद्देशून टाकलेलीं केशवशास्त्र्याच्या तोंडचीं वेचक व सूचक **वाक्यें फार महत्त्वाचीं** आहेत. वरवर पाहणाराला या वाक्यांमध्यें फारसें आक्षेपार्ह असें कांहीं वाटणार नाहीं; परंतु आपल्या नवऱ्याच्या कागाळ्या आणि त्याचीं गुप्तकृत्यें त्याच्या प्रतिपक्षाजवळ **अंधारांत गुप्तपणें जाऊन सांगणें** या भूमिकेंत छिद्रान्वेषी मनुष्याला पुष्कळच **रहस्यात्मक** भाग काढतां येण्यासारखा आहे.

मुख्यतः सवाई माधवरावाच्या मनांतील संशयपिशाच्च म्हणजे त्याची आई आणि विशेषतः सासू यांचा आणि नाना फडनविसाचा अनीतीचा संबंध होता अशी केशवशास्त्र्यानीं त्याची करून दिलेली समजूत होय. या संशयपिशाच्चासाठीं झाड पसंत करावयाचें तें त्याला अनुकूल अशी भूमिका तयार करून घेऊन मगच करावयाचें त्याप्रमाणें प्रथम माधवरावाच्या मनावर नानाच्या राजकारणाबाबत प्रत्यक्ष आघात करून त्याच्याविषयीं माधवरावाचें मत कलुषित करून ठेवून म्हणजे नानाविषयीं संशयाचें बीज रुजेल अशी माधवरावाच्या मनाची भूमिका तयार करून घेऊन मगच उद्दिष्ट विषयाचें बीजारोपण केलें आहे. आणि असें बीजारोपण झाल्यावरच 'हा मंत्र बिंबला आहे बरा; टिकला पाहिजे.' असें म्हणवून त्याची रंगभूमीवरील पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील बीजारोपणाची कामगिरी संपविली आहे आणि तें बीजारोपण बरोबर झालें आहे कीं नाहीं याचें प्रत्यंतर माधवरावाच्या मुखांतूनच निघालेल्या 'मी पंतप्रधान कीं नाना पंत प्रधान? बाबासाहेब म्हणतात नाना पंतप्रधान--तेंच खरें--माझ्या हुकमानें नागनाथानें बाजीरावांना पत्रें पोंचविलीं, माझ्या हुकमानें बाबासाहेबांनीं तीं पत्रें लिहिलीं आणि माझ्याच सासूनें-या आईसाहेबांनीं–आपल्या जावयाच्या आणि नवऱ्याच्या

कागाळ्या नानांच्या कानावर घातल्यामुळें—'इत्यादि स्वगत भाषणांनीं ताबडतोब पटविलें आहे. कथानकाच्या उद्दिष्ट हेतूच्या दृष्टीनें **ही पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशाची मांडणी अत्यंत महत्त्वाची** आहे आणि त्यांतल्या त्यांत कथानकाच्या विकासाची आणि माधवरावाच्या स्वभावपरिपोषाची **पहिली सूक्ष्म आणि स्पष्ट छटा** दर्शित झाली आहे ती तर फारच मनोरम आहे; तसेंच माधवरावाच्या मनःस्थितीनुरूप त्यावेळीं त्याच्या तोंडून नानाच्या विरुद्ध निघालेले 'आजच्या दरबारांत नानांची एखादी तरी गोष्ट खोडून काढावयाचीच' हे उद्गार **पुढील प्रवेशाची** कशी **अचुक प्रस्तावना** करून ठेवतात तीही फारच मार्मिक आहे; शिवाय ही दरबारची प्रस्तावनाही केवळ आगंतुक नसून ती सवाई माधवरावाचा रंगभूमीवर प्रथम प्रवेश झाल्याबरोबर त्याच्या तोंडून निघालेल्या 'आणखी नानांना सांग नागनाथाला देहांत शिक्षा करण्याचें कांहीं कारण नसल्यामुळें **आजच्या दरबारांत** त्याचें काम पुढें आणूं नका.' या शब्दाच्या पूर्वाधारावरच अधिष्ठित केली आहे ही वस्तुस्थिति **नाट्यरचनेच्या दृष्टीनें फार महत्त्वाची** आहे हें वाचकांनीं विशेष लक्षांत ठेवावें.

येणेंप्रमाणें खाडिलकरांच्या पहिल्याच नाटकांतील पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या पायाशुद्ध मांडणीकडे पाहिलें म्हणजे त्याच्या लेखणीबद्दल साहजिकपणेंच आदर वाटतो. आतां दहा पांच नाटकें खरडून त्यांच्यावरील टीकांच्या आघाताचे टक्केटोणपे खाल्ल्यानंतर एखाद्या नाटककाराला बहुत परिश्रमानें ही कला साध्य होईलही; परंतु **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** हें खाडिलकराचें **पहिलें नाटक** आणि त्या पहिल्या नाट्यकृतींतच इतका मुरब्बीपणा अनुभवास येत असल्यामुळेंच त्यांच्या कलेचें कौतुक वाटून त्यांच्याबद्दलचा आदर द्विगुणित होतो.

कीचकवध नाटकाचीही अशीच गोष्ट ! कीचकवध म्हटल्याबरोबर प्रथमतःच कीचकाची सैतानमूर्ति, अज्ञातवासी द्रौपदीला एक सैरंध्री समजून आपली नाटकशाळा करण्याचा त्याचा अट्टाहास व त्यापायीं भीमाकडून झालेला त्याचा गुप्त वध, द्यूतकाराच्या वेषानें विराटाच्या दरबारांत अपमानास्पद जीवित मुकाट्यानें कंठणारा धर्म-

राज, बल्लवाचार्य भीम हीं पात्रें प्रामुख्यानें नजरेपुढें येतात; अर्थात् तीं पौराणिक पात्रें सर्वांच्या परिचयाचींच आहेत ही गोष्ट गृहीतच धरण्याइतकें तें कीचकवधाचें कथानक आबालवृद्धांना परिचित असें आहे. आतां त्या कथेमध्यें 'शांतिब्रह्म प्रजेवर बलात्कार करण्यास सवकलेल्या उन्मत्त सत्ताधिकाऱ्यांचें पापाचरण अत्युत्कट झाल्यावर त्या सत्त्वस्थ प्रजेचाही उद्रेक होऊन त्यांतील एखाद्या अनाथ अबलेच्या केवळ इच्छाशक्तीनेंही त्या सत्ताधाऱ्याचे पंचप्राणच काय पण कर्तुमकर्तुम् शक्ती असलेल्या सर्वसत्ताधीश अशा राजाधिराजाचें सिंहासनही कसें हतप्रभ होतें याचा साक्षात्कार चिकित्सक दृष्टीनें पाहणाऱ्या वाचकांना होणें स्वाभाविक आहे; आणि तोच कीचकवध नाटकाचा उद्दिष्ट हेतू आहे आणि त्या हेतूला अनुसरूनच त्याच्या शेवटच्या प्रवेशामध्यें सैरंध्रीला आपली नाटकशाळा करण्याच्या मार्गांत आड येणारे सर्व विरोध दडपून टाकून देवीवनांतील भैरवाच्या देवालयांत एकाकी आणून सोडून दिलेल्या त्या सैरंध्रीवर—अज्ञातवासी द्रौपदीवर—बलात्कार करण्यास तयार झालेल्या कीचकाचा भीमाकरवीं वध करविला आहे. अर्थात् आपल्या सामान्य चर्चेतील विधानाप्रमाणें कथानकाच्या विकासासाठीं आणि पात्राच्या स्वभावपरिपोषासाठीं जितक्या **विरुद्ध भूमिकेवर** आणि प्रसंगावर प्रमुख पात्र उभें करून नाटकास सुरवात करावी तितकें चांगलें; या दृष्टीनें कीचकवध नाटकाच्या पहिल्या अकांतील पहिल्या प्रवेशाची मांडणी नाटकाचें उद्दिष्ट लक्षांत घेऊन त्याप्रमाणें हेतुपूर्वकच केली आहे असेंच अनुभवास येतें; त्या प्रवेशांत कीचकाला जो रंभभूमीवर आणला आहे तो राजा विराट, कंकभट, मैत्रेय, राजगुरु, पुरोहित आणि अनुकीचक इत्यादि पात्रांची प्रभावळ त्याच्याभोंवतीं चमकत आहे, मस्तकावर राजछत्र तळपतें आहे, दोन्ही बाजूंला दोन सुंदर दासी चामरें उडवीत आहेत, 'कीचक महाराजकी जय' या जयजयकारांत डोक्यावर पुष्पवृष्टी होत आहे, स्वागताप्रीत्यर्थ दासदासी पंचारती घेऊन ओंवाळण्याकरितां आतुरतेनें उभ्या आहेतच, पण राणी सुदेष्णा आणि पत्नी रत्नप्रभा याही महादरवाजापाशीं तिष्ठत आहेत अशा राजवैभवाच्या अत्युच्च शिखरावर अधिष्ठित अशा स्पृहणीय परि-

स्थितींत आणला आहे; शिवाय राजा दुर्योधनाकडून त्याच्या पराक्रमाचा गौरव म्हणून बहुमानाची पदवी आणि पोशाख मिळाला असल्यामुळें त्याच्या जातिवंत खलवृत्तीला अनायासें उद्दामपणाची जोड मिळाली आहे. अशा **वैभवशाली भूमिकेंत** कीचकाचा रंगभूमीवरील **पहिला प्रवेश** असल्यामुळें त्याचा शेवट त्या भूमिकेच्या परिपोषणाच्या दृष्टीनें **आत्यंतिक दुःखांत** होणार असा कयास बांधण्यास हरकत नाहीं; शिवाय त्या विकासाची **पहिली सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा** कीचकाची पत्नी रत्नप्रभा हिच्या मुखांतून निघणाऱ्या ' खरेंच, वन्से, अशा आनंदाच्या वेळीं माझ्या जीवाला हुरहुर कां वाटावी बरें ?' या शब्दांनीं दर्शित झालेली दिसल्यावर तर आपल्या अंदाजाला प्रत्यक्ष दुजोराच मिळून त्याबद्दल विश्वास वाटूं लागतो. सदरहू प्रवेशांत सौदामिनी, सैरंध्री, राणी सुदेष्णा, रत्नप्रभा, राजा विराट, कीचक, कंकभट, मैत्रेय वगैरे बहुतेक सर्व प्रमुख पात्रांचें प्रत्यक्ष दर्शन होऊन बल्लव आचारी फक्त उल्लेखितच केला आहे. आतां त्यांतील प्रमुखपात्रांचे स्वभावधर्म आाणि नातेसंबंध इतके सुप्रसिद्ध आहेत कीं त्यांची ओळख करून देण्याचें धारिष्ट करणें हास्यास्पद होईल; सबब लेखणीकडून त्यासाठीं मुद्दाम परिश्रम करण्याचें कारण नाहीं असेंच पुष्कळांना वाटण्याचा संभव आहे; तथापि **कलेच्यासाठीं म्हणून** नाटककाराला अशा पात्रांच्या नातेसंबंधाची आणि स्वभावधर्माची ओळख करून द्यावीच लागते, त्याप्रमाणें खाडिलकरांनीं ती तशी करून दिलीही आहे; पैकीं वरील पात्रांचा नातेसंबंध जरी नाटकामध्यें उल्लेखित केला असला तरी तो सुप्रसिद्ध असल्यामुळें त्याचा स्वतंत्र उल्लेख या टीकेमध्यें केलाच पाहिजे असें नाहीं; कारण त्यामुळें वाचकांच्या चित्तामध्यें कांहीं जास्त प्रकाश पडणार आहे असें नाहीं सबब तो आम्ही करीत नाहीं; मात्र त्या पात्रांच्या स्वभावधर्माची गोष्ट तशी नाहीं, कारण प्रत्येक पात्राच्या स्वभावामध्यें निरनिराळे गुणधर्म असतात. एखादी व्यक्ति शूर असेल, कामी असेल, भित्रा, उदार, मुत्सद्दी तशी खलधर्मीही असेल, अशा तऱ्हेचा गुणधर्मसमुच्चय मनुष्याच्या स्वभावामध्यें असूं शकतो. कीचक हा त्याप्रमाणेंच शूर, कामी, उद्दाम, पापकर्मा, दुष्टात्मा तसाच प्रख्यात विक्रम अशा

अनेक गुणावगुणांनीं युक्त होता; तथापि कीचक म्हटल्याबरोबर या सर्व गुणावगुणाची प्रभावळ प्रत्येक प्रसंगीं आणि तीसुद्धां एकसमयावच्छेदेंकरून त्याच्याभोवतीं दाखविलीच पाहिजे असें नाहीं; फक्त उद्दिष्ट हेतूनुसार नाट्यरचनेसाठीं जितक्या गुणावगुणांची आवश्यकता असेल तितकेंच दाखविलें म्हणजे झालें; सबब पात्राच्या नातेंसंबंधाप्रमाणें स्वभावधर्माचा हवाला परस्पर वाचकांवर न ठेवतां त्याचा उल्लेख **प्रत्यक्षच** केला पाहिजे, त्याशिवाय त्याचे इष्ट गुणावगुण लक्षांत येणार नाहींत, तरी त्या अनुरोधानें '**कीचकवध**' नाटकांतील **पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत** कोणत्या भूमिकांचे कोणते गुणविशेष उल्लेखित केलेले दिसतात तें पाहूं.

कीचकाबाबतः—

"सौदामिनीः—दुनियेंत असा (कीचकासारखा) मदनाचा पुतळा सांपडावयाचा नाहीं." "अग वेडे, जवळ उभे राहून, डोळे भरून कीचक महाराजांना पाहिलें म्हणजे जन्माचें सार्थक झाल्यासारखें वाटतें."

"कीचकः—माझ्या गदेच्या प्रहारानें भीमाची मांडी कधींच चूर्ण झाली असती." "मला महाराज ही पदवी देतांना सार्वभौम सुयोधनानें हें मला दिलेलें छत्र पहा." "मला हें युधिष्ठिराचें छत्र मिळालेलें पाहून मत्स्यपुरींतील प्रत्येक मनुष्याला आनंदच वाटला पाहिजे." "विराट महाराज, अक्का, या चौरी धारण करणाऱ्या दासी सार्वभौम भारतेश्वरानें मला नजर केलेल्या असून पांडवांना जिंकण्याच्या माझ्या प्रतिज्ञेची मला वारंवार आठवण करण्याकरितां '**द्रौपदीपती**' या शब्दांनीं त्यांनीं माझा हरदम जयजयकार करावा अशी त्यांना माझी आज्ञा आहे." "अक्का, तुझ्या सेवेला इतर दासी चालतील. सुयोधन महाराज मत्स्यदेशांत येईतों हिला (सैरंध्रीला) मी माझ्या नाटकशाळेंत ठेवणार."

सैरंध्रीबाबतः—

"सैरंध्रीः—नायकांनीं पुरुषांच्या स्वरूपाची चर्चा करूं नये; पुरुषांच्या सद्गुणाबद्दल बोलावें" "दुसऱ्याला आरती ओवाळायाची आणि दृष्ट काढावयाची हीं कामें मला आवडत नाहींत."

" रत्न०:—खरेंच वन्से, ही आपली नवीन दासी रूपानें फारच चांगली असून तिचें भाषण मधुर व मार्मिक आहे."

सुदेष्णेबाबत:—

" सैरंध्री:—दुसऱ्याला आरती ओवाळावयाची आणि दृष्ट काढावयाची हीं कामं मला आवडत नाहींत म्हणून मी राणीसाहेबांना विनंती केली कीं आजच्या समारंभांत महादरवाज्याजवळचें कामच मला नको. राणीसाहेबांनीं माझी विनंती मान्यही केली होती; मग पुन्हां कां बाई हुकूम फिरला कोण जाणें!"

" सौदामिनी:—वा ग वा! मी तर मुद्दाम म्हणून राणीसाहेबांच्या पाशीं रदबदली केली कीं सैरंध्रीला मजबरोबर ओवाळण्याच्या कामावर नेमा म्हणून."

" कीचक:—मग अक्का, तुझ्या सेवेला इतर दासी चालतील. सुयोधन महाराज मत्स्यदेशांत येईतों हिला (सैरंध्रीला) मी माझ्या नाटकशाळेंत ठेवणार."

रत्नप्रभेबाबत:—

" रत्नप्रभा:—मी जयजयकार करून त्यांच्यावर (कीचकावर) फुलें उधळीन खरी; पण तिकडून मजकडे पाहणेंच झालें नाहीं तर?"

" रत्नप्रभा:—पांचही पांडवांचे गुण येथें एकवटल्यासारखे आहेत. द्रौपदीस्वयंवराला स्वारी हजर नव्हती हें माझें सुदैवच म्हणावयाचें."

" कीचक:—अक्का, तूं तुझ्या वहिनीला सांग कीं द्रौपदीला तुझी दासी होण्याचा प्रसंग लवकरच आल्यावांचून राहणार नाहीं.

" मैत्रेय:—पण तसें नकोच व्हावयाला; कारण रत्नप्रभा राणीसाहेबाहून द्रौपदी फार सुंदर आहे म्हणे."

" रत्नप्रभा:—राणीची दासी आणि दासीची राणी होण्याचा तो प्रसंगच नको यावयाला."

कंकभटाबाबत:—

" मैत्रेय:—युधिष्ठिराप्रमाणें हा राजकारणांत हुषार आणि द्यूतांत प्रवीण आहे."

" कीचक:—तुम्ही युधिष्ठिरापाशीं होता, तेव्हां हें छत्र कोणाचें असावें? ओळखतां काय?"

" कंकः—इंद्रप्रस्थास पाहिल्यासारखें वाटतें. "

" कीचकः—नीट पाहून ओळखा बरें. "

" कंकः—युधिष्ठिरमहाराजांचें असावें. "

" कीचकः—कां ? असा रडका आवाज कां ? "

" मैत्रेयः—(सैरंध्रीला कीचकानें नाटकशाला म्हणून सुदेष्णेजवळ मागणी केली याला उद्देशून) कां कंकभट, आपली काय म्हणून मुद्र कावरीबावरी ? चेहरा इतका उतरलेला काय म्हणून ? "

" कंकः—धिक्कार असो या धर्मराजाच्या जन्माला! ..... भरसभेंत आपल्या बायकोची विटंबना केलेली पाहिली. आज स्वतःच्या छत्रचामरांचा व आपल्या भावांच्या नांवलौकिकाचा अपमान पाहण्याचें नशिबीं आलें आहे. (कीचकानें) 'द्रौपदीपती द्रौपदीपती ' म्हणून माझ्या डोळ्यांदेखत व द्रौपदीच्या समोर उभे राहून मिरवावें यांहून पांडवाची आणखी वाईट स्थिति कोणची होणार? परमेश्वरा,......राजा विराट आणि राणी सुदेष्णा यांना सुबुद्धि देऊन पांडवांना सांप्रतच्या प्रसंगांतून पार पाडून ने."

बल्लभाबाबतः—

"सौदामिनीः—(सैरंध्रीस) त्या बल्लभ आचाऱ्याशीं नेहमीं एकांत करीत असतेस तें काय तो साखरभात चांगला करतो म्हणून कीं त्याच्या तालीमबाजीला पाकशाळेंतील खादीनें विशेष बाळसें आलें आहे म्हणून ? "

विराटाबाबतः—

" चवरीवाल्या दासी " द्रौपदीपती कीचकमहाराज की जय ' असा जयजकार करतात; फुलें उधळण्यांत येतात."

" विराटः—कीचकमहाराज, आतां राजमंदिरांत प्रवेश करावयाचा. "

सौदामिनीबाबतः—

"सौदामिनीः—(सैरंध्रीस) अग, (कीचकाला) ओवाळावयाला जर आम्ही पुढें झालों नाहीं, दृष्ट काढावयाला जर आम्ही पुढें सरसावलें नाहीं तर त्या सौंदर्याच्या गड्याच्या अगदी जवळ आम्हांला केव्हा ग जावयाला मिळणार ? "

येणेंप्रमाणें बहुतेक पात्रांचे--प्रमुख पात्रांचे स्वभावधर्म आणि त्यांची तत्कालीन मनःस्थिति दर्शविणारे उल्लेख नीट विचारपूर्वक समजून घेतल्यानंतर नाटकाचा प्रास्ताविक कथाभाग आणि पुढील कथानकाच्या वाढीसाठीं एखादा लहानसा कथातंतू यांच्या निरीक्षणा-कडे सहाजिक लक्ष जातें. प्रास्ताविक कथाभाग फारसा गुंतागुंतीचा नसल्यामुळें तावडतोब लक्षांत येतो. आपल्या अज्ञातवासाचे दिवस (१२ महिने), कंठण्यासाठीं पांडव--कंकभट द्यूतकार (धर्म), बल्लभ आचारी (भीम), बृहन्नडा-नृत्य-गायन शिक्षक (अर्जुन), (नकुल-सहदेव) ग्रंथिक-अश्वपरीक्षक आणि सैरंध्री दासी (द्रौपदी)--या छद्मी वेषानें राजा विराटाच्या दरबारीं राहिले होते ही कथा सर्वश्रुत आहे-त्यावेळीं विराटाचा सेनापति कीचक हस्तिनापुरीं जवळ जवळ १०।११ महिने वास्तव्य करून आणि आपल्या गदायुद्धांतील व धनुर्विद्येतील अलौकिक प्रावीण्यानें सार्वभौम भारतेश्वर सुयोधन महा-राजांना चकित करून व त्यांचेकडून राजा विराटाला 'महाराजा धिराज' ही पदवी आणि स्वतःसाठीं 'महाराज' ही पदवी आणि बहुमानाचा पोषाख घेऊन मत्स्यपुरीत विराटाच्या राज-धानींत परत येत आहे एवढ्याच प्रास्ताविक कथाभागावर **'कीचकवध' नाटकाची उभारणी** आहे. फक्त या बहुमानाच्या पोषा-खांत एक विशेष गोष्ट अशी आहे कीं हस्तिनापुरीं स्वतःच्या पराक्रमाची शेखी मिरवीत असतांना भीष्म, द्रोण किंवा कर्ण यांच्याही हातून न होणारा पराक्रम भारतीयुद्धाच्या वेळीं करून पांडवांना हतवीर्य करीन आणि भारतेश्वराला विजयश्री मिळवून देईन अशी कीचकानें प्रौढी मिर-वली होती आणि असें दिव्य कृत्य करून दाखविल्यास इंद्रप्रस्थाचें राज्य आणि युद्धांत जिंकलेली दासी पांडवांची वधू द्रौपदी कीचकाला अर्पण करण्याचें उलट आश्वासन राजा सुयोधनानें दिलें होतें आणि त्याच्या त्या प्रतिज्ञेची आठवण कीचकाला रहावी म्हणून त्याच्या उजव्या पायांतील चढावावर 'भीम' आणि डाव्या पायाचे चढावावर 'अर्जुन' अशीं अक्षरें काढून ते त्यास अर्पण केले होते; शिवाय 'द्रौपदीपती' म्हणून अक्षर खोदलेल्या पांच पांडवांच्या पांच आंगठ्या ज्या द्यूताच्यावेळीं सार्वभौम सुयोधनानें जिंकून स्वतःच्या

मालकीच्या करून घेतल्या होत्या त्या पांचही आंगठ्या कीचकाच्या पांच बोटांत घालून, 'द्रौपदीपती' म्हणून त्याचा आगाऊच जयजयकार केला होता; तसेंच सार्वभौम भारतेश्वरानें नजर केलेल्या दोन दासींनीं कीचकाला त्याच्या प्रतिज्ञेची वारंवार आठवण करण्याकरितां म्हणून द्रौपदीपती ' या शब्दांनीं याचा हरदम जयजयकार करावा अशी त्यांना त्याची आज्ञा होती.

खरें म्हटलें असतां पांडव आपल्या अज्ञातवासाचे दिवस राजा विराटाचे दरबारीं राहून कंठीत होते, एवढ्याच कथाभागावर 'कीचकवधा'ची खरी उभारणी आहे; परंतु **नाटयाच्या परिपोषासाठीं** कांहीं तरी तिखटमीठ लावावयाला पाहिजे म्हणूनच कीचकाला बहुमानाचा पोषाख व पदवी प्रत्यक्ष आगाऊ देऊन, राज्य आणि द्रौपदीही पुढें मागें देण्याचें आश्वासन राजा सुयोधनाकडून कीचकाला देवविलें आहे आणि अशा फाजिल गौरवानें उन्मत्त झालेला कीचक प्रथम रंगभूमीवर आणण्यांतच नाटकी कीचकवधाचें खरें रहस्य आहे.

कीचकवधाच्या या पुढील कथाभागाचा जो एक लहानसा तंतू याच प्रवेशांत उत्पन्न करून ठेवला आहे तोही असाच रहस्यात्मक आहे.

राजा सुयोधनानें कीचकाला अर्पण केलेल्या दोन दासींच्या मोब-दला एखादी तरी उत्तम दासी तो मत्स्यदेशांत येईल तेव्हां त्याला अर्पण करतां यावी म्हणून त्या हस्तिनापूरच्या दासीनांही आपल्या सौंदर्यानें लाजविणाऱ्या सैरंध्री दासीला सुयोधन मत्स्यदेशांत येईपर्यंत स्वतःच्या नाटकशाळेंत ठेवून पराक्रमी पुरुषाचें रंजन कसें करावें हें शिकविण्यासाठीं म्हणून राणी सुदेष्णेजवळ सैरंध्री दासीची **सहजगत्या केलेली मागणी हाच तो तंतू** होय.

आतां हें सैरंध्रीचें वास्तविक स्वरूप ज्यांना माहीत आहे अशा लोकांना या मागणीचें महत्त्व वाटत असलें तरी इतरांना तें महत्त्व काय होय? इतर अनेक दासी, त्यांतील सैरंध्री ही एक दासी या नात्यानें तिची नाटकशाळा म्हणून मागणी करण्यांत कीचकाला काय, राजा विराटाला काय, राणी सुदेष्णेला काय किंवा दुसऱ्या कोणालाही काय फारसें महत्त्व वाटण्याचें कारण नव्हतें आणि तें तसें कोणाला

वाटलेंही नाहीं. त्या मागणीचा विशेष असा परिणाम कंकभट, सौदामिनी दासीशिवाय कोणावरच झाला नाहीं. आतां इतर लोकांवर म्हणजे वाचक-प्रेक्षक वर्गावर त्या मागणीचा जो काय परिणाम होतो त्याचें कारण म्हणजे सैरंध्रीच्या वास्तविक स्वरूपाची त्यांना जाणीव असते हें होय. येथें असा प्रश्न उपस्थित होतो कीं इतर दासी सोडून सैरंध्रीकडेच कीचकाचें लक्ष एकदम विशेषत्वानें वेधण्याचें कारण काय? सौदामिनी, मंदहासिनी, शशिमुखी, कमला, चपला वगैरे इतर दासी काय कमी सुंदर होत्या आणि कीचकाला त्या काय दिसल्या नव्हत्या? उलट पक्षीं ज्या देशांत बायका फारच सुंदर असतात अशी सार्वत्रिक ख्याती त्या उत्तरेकडच्या आईच्या पोटीं जन्मास आलेली व त्या सौंदर्याच्या गड्याच्या अगदीं जवळ जावयाला केव्हां मिळेल तो प्रसंग कशाही रीतीनें कां होईना पण साधण्यासाठीं अत्यंत आतुर असलेली, इतकेंच नव्हे तर कोणत्याही पुरुषांनीं तिच्याकडे पाहिल्यास स्वतःला मानून घेणारी, फार काय पण कोणातरी पुरुषानें-एखाद्यानें चारगटानें-तरी तिच्याकडे चेष्टेनें पहावें म्हणून रस्त्यांतून रंगढंग करीत जाणारी सौदामिनी ही तर सर्व शृंगारसाजानिशीं नटूनथटून कीचकाच्या पुढें पुढें प्रामुख्यानें नाचत होती ! अर्थात् तिच्याचकडे कीचकाचें लक्ष प्रथम जाणें स्वाभाविक होतें; परंतु तसें न होतां साध्या वेषाची, दुर्मुखम्या चेहऱ्याची आणि कीचकाच्या पुढें पुढें न नाचतां उलट त्याच्यापासून चार हात मागें मागेंच राहण्यांत दक्ष असणारी **निरुत्साही सैरंध्री कीचकाच्या डोळ्यांत कां भरावी** हा एक प्रश्न आहे आणि या प्रश्नाच्या उत्तराची योजना तो प्रश्न उत्पन्न होण्यापूर्वीच खाडिलकरांनीं करून ठेवली आहे.

सैरंध्रीकडे कीचकाचें प्रथम लक्ष जातें तो प्रसंग म्हणजे निरांजनें ओवाळून कीचकाची दृष्ट काढा म्हणून राणी सुदेष्णा सांगत असतांना तसें न करतां सैरंध्री ओवाळणीचीं निरांजनें घेऊन हात कांपत तशीच उभी राहते तो प्रसंग होय आणि त्यातच वरील प्रश्नांचें उत्तर आहे. कीचकाच्या स्वागतसमारंभांतील प्रत्येक बाब निर्विघ्नपणानें पार पडत असतांना ओवाळणीसारख्या महत्त्वाच्या आणि शुभ प्रसंगीं अडथळा उत्पन्न झाला आणि म्हणूनच कीचकाचें लक्ष त्या अडथळयाकडे

आणि विशेषतः सैरंध्रीकडे वेधलें गेलें आणि तिच्या सहजसौंदर्यामुळें ती त्याच्या मनांत साहजिक भरली; अर्थात् त्या प्रसंगाची पुढील मजल म्हणजे तिची नाटकशाळा म्हणून कीचकानें मागणी करणें ही गोष्ट ओघानेंच घडली ! यावेळींही पुन्हां एक प्रश्न मनामध्यें उभा राहतो तो हा कीं **कीचकाला न ओंवाळण्याचा हट्ट सैरंध्रीनें कां चालवावा ?** कीचकाला तिनें ओंवाळलें असतें तर तिला लौकिकदृष्ट्या असा कोणता कमीपणा आला असता ? किंवा मानसिक दृष्ट्याही तिच्या हातून असें कोणतें मोठें भयंकर पाप घडल्यासारखें तिला वाटलें असतें ? परपुरुषाला पतिव्रता स्त्रिया काय कधीं ओंवाळीत नाहींत ? आणि तेवढ्यानें काय त्यांचा पातिव्रत्यभंग होतो ? शिवाय हें ओंवाळणें तिच्या स्वतःच्या हौसेचें काम नसून सुदेष्णा-राणीच्या आज्ञेवरून ‘ भाडोत्री ’ होतें आणि आपल्या आश्रयदात्याची चाकरी म्हणून तिनें कीचकाला मुकाट्यानें ओवाळणें हाच तिचा त्यावेळचा धर्म झाला असता. अर्थात् सुदेष्णेच्या आज्ञेनें आणि तिच्याच नात्यानें कीचकाला भाऊ म्हणून ओंवाळणें हेंच वाजवी झालें असतें आणि खरें पाहिलें तर सैरंध्रीचा तसा विचार होताही आणि म्हणूनच ‘ दुसऱ्याला आरती ओंवाळावयाची आणि दृष्ट काढावयाची हीं कामें मला आवडत नाहींत ’ असें ध्वनित करूनही केवळ कर्तव्य म्हणून ओंवाळणीसाठीं निरांजनें घेऊन उभी राहण्यास ती सिद्ध झाली; परंतु मन घट्ट करून ओंवाळणीसाठीं तयार झालेल्या सैरंध्रीनें **द्रौपदीला दासी करीन** ही कीचकाची प्रतिज्ञा आणि तिची आठवण त्याला हरदम करण्यासाठीं केलेल्या आज्ञे-प्रमाणें ‘ द्रौपदीपती—द्रौपदीपती ’ म्हणून केलेला जयजयकार प्रत्यक्ष कानांनीं ऐकल्यावर तसल्या त्या मदांध पापकर्म्याची दृष्ट काढून त्याला ओंवाळण्यांत सेवाधर्म पाळण्याच्या त्या पुण्यांशापेक्षां पातिव्रत्यभंगाचा दोषांशच जास्त आहे असें वाटून सैरंध्रीच्या पापभीरू आणि क्रोधाविष्ट मनानें कीचकाला ओंवाळण्याचें नाकारलें असल्यास त्यांत अस्वाभाविक असें कांहींच नाहीं; असेंच उत्तर वरील प्रश्नांना देणें भाग पडतें.

येणेंप्रमाणें ‘ कीचकवध ’ नाटकांतील पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या अगदीं सुरवातीलाच ‘ दुसऱ्याला आरती ओंवाळावयाची आणि दृष्ट काढावयाची हीं कामें मला आवडत नाहींत ’ या सैरंध्रीच्या

वाक्यानें **कीचकवधाचें बीजारोपण** करून आणि मनोभूमीच्या वर-घडीचे हे पातळ थर हलक्या हातानें बाजूला करीत करीत, सौदामिनीनें सुदष्णेकडून त्याच कामावर सैरंध्रीची तिच्या इच्छेविरुद्ध नेमणूक करून घेऊन व त्यामुळें त्या बीजाच्या विकासाला अवसर देऊन त्याच प्रवेशांत सैरंध्रीला कीचकानें नाटकशाळा म्हणून घातलेल्या मागणीचा **एक लहानसा अंकूर** फोडून ठेवला आहे. आतां या साध्या मागणीचा सूक्ष्म अंकुराचा विकास कीचकवधरूपी महा-वृक्षापर्यंत कसाकसा होत गेला हें पाहण्याचें काम या स्थळीं न करतां पुढें यथाकाळीं यथावकाश करूं असें आश्वासन देऊन खाडिलकरांच्या दुसऱ्या एका नाटकाकडे—**मानापमान** नाटकाकडे· **पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशाच्या दृष्टीनें** पाहूं.

प्रथमतः '**मानापमान**' नाटक हें गद्य नाटक नसून संगीत नाटक आहे आणि **संगीत नाटक आणि गद्यनाटक यांच्या बैठकी भिन्न** असतात हें लक्षांत ठेवूनच 'मानापमान' नाटकाच्या पहिल्या अंकातील पहिल्या प्रवेशाचा विचार केला पाहिजे.

संगीत नाटकाच्या सुरवातीला परमेश्वराचें—नटेश्वराचें-पक्षी शंकराचें—पद्यात्मक स्तवन करण्याची पूर्वापार शास्त्रानुसार वहिवाट आहे. तसेंच तें स्तवनही नाट्यसूत्रधाराच्या मुखानें करवून त्याच्याच करवीं नाटकाची सुरवात करून देण्याचा शास्त्रीय परिपाठ आहे. आतां नवमतवादी सुधारणेच्या चढत्या कालांत कांहीं नाटककारांनीं सूत्रधाराच्या या **भांडवलशाही थैमानाचें उच्चाटन** केलें असलें तरी सूत्रधाराच्या सुरवातीच्या प्रवेशांतील निदान परमेश्वराच्या स्तवनाच्या मुख्य हेतूला तरी धक्का लागलेला नाहीं; तथापि ही सुधारणा एवढ्यावरच न थांबतां त्या स्तवनांतील नटेश्वराच्या वास्तविक स्वरूपाला फाटा देऊन **निराकार परमेश्वरावरच शब्दावडंबराची पुष्पांजली** वाहिली जात आहे; तथापि कां होईना तें स्तवन तरी नाटकांतील सूत्रधाराच्या जरी नाहीं तरी नाटकांतील पात्राच्या मुखांतून तरी नाटकप्रसंगानुसार निघालेलें ऐकूं येतें; परंतु याही **बंधनाच्या पलीकडे** गेलेले सुधारकाग्रणी नाटककार केवळ संगीत नाटकाच्या 'स्मरणार्थ' म्हणूनच नाटकाच्या सुरवातीला

तबलापेटीच्या धांगडधिंग्यांत एखादें 'कसलें तरी पद' रंगभूमीच्या अंतरंगांतून ऐकवितात. 'कसलें तरी पद' असें म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं तें नाट्यविषयाला धरून नसतें; कारण नाटकांतील प्रत्येक अंक, प्रत्येक प्रवेश आणि प्रत्येक पात्र नाट्यविषयाच्याच कारणीं लावलें पाहिजे यांतच **नाटककाराचें खरें कौशल्य** आहे आणि असें कौशल्य ज्यांत नसेल तो नाटकाचा भाग इतर दृष्टीनें कितीही जरी अत्युत्कृष्ट म्हणून नावाजण्यासारखा असला तरी नाटकाच्या दृष्टीनें तो कुचकिंमतीचाच होय आणि म्हणूनच तें 'कसलें तरी पद' असा त्याचा आम्ही उपहासात्मक उल्लेख मुद्दाम केला आहे. नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाचें जितकें महत्त्व तितकेंच पहिल्या प्रवेशाच्या प्राथमिक भागाचें म्हणजे संगीत नाटकांतील सूत्रधाराच्या प्रवेशाचें आणि त्यांतील परमेश्वरी स्तवनाचें महत्त्व आहे. पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशामध्यें उद्दिष्ट नाट्यविषयक भागाचें जसें प्रास्ताविक आविष्करण झालें पाहिजे तसें तें त्यांतील प्राथमिक भागांत म्हणजे सूत्रधार-नटीच्या प्रवेशांत, परमेश्वरी स्तवनांत म्हणजे नाटकाच्या नांदींतही नाट्यविषयाची सारभूत कल्पना अप्रत्यक्षपणें दर्शित केली पाहिजे आणि त्याच प्रवेशांतून मुख्य कथानकाची सुरवातही झाली पाहिजे.

याचे स्पष्टीकरणार्थ म्हणून सुप्रसिद्ध आणि प्रमाण ग्रंथकार असे **कै० किर्लोस्कर** आणि **देवल** यांचीं अनुक्रमें '**सौभद्र**' आणि '**शारदा**' हीं दोन लोकप्रिय नाटकें विचारांत घेऊं.

'सौभद्र' नाटकाच्या नांदींतील पहिल्या पदांत ईशचरणाचें औपचारिक नमन करून ॥ तुम्हां तो शंकर सुखकर हो ॥ या नांदीच्या दुसऱ्या पदांत 'सौभद्र' नाटकाचें कथानक अत्यंत संक्षेपानें सूचित केलें आहे; तसेंच सूत्रधार–नटीच्या संभाषणांत त्याच्या उपवर झालेल्या मुलीच्या लग्नाबाबत नटीला लागलेली काळजी आणि सूत्रधारानें त्या द्वारकेंतच राहणाऱ्या त्याच्या भगिनीचा पुत्र जो चंद्रकांत तोच वर ठरविला आहे असें सांगून तिच्या त्या काळजीनें केलेलें निवारण आणि त्या आनंदाच्या भरांत सूत्रधारानें सांगितल्यावरून नटीनें गायिलेल्या 'वैशाख मासिं वासंतिक समय शोभला' या पदांत

' नगरांत लग्न मंडपाचि दाटि जाहली ' असें केलेलें वर्णन आणि त्या वर्णनाला धरूनच ' तूं ज्याप्रमाणें समयाचें वर्णन केलेंस त्याचप्रमाणें तूर्त आमच्या या द्वारका नगरींत चाललें असून राजवाड्यांत तर मोठ्याच समारंभाची तयारी चालली आहे, कारण—

झाली उपवर श्रीकृष्णाची भगिनी सुभद्रा तिजला ॥
दुर्योधनभूपासि हलधरें द्याया निश्चय केला ॥ '

या सूत्रधाराच्या उक्तीनें कोपाविष्ठ झालेल्या आणि त्याचवेळीं तीर्थयात्रा करीत करीत द्वारकेसन्निध येऊन पोंचलेल्या अर्जुनाच्या **पुढील प्रवेशाची प्रस्तावना** करून सूत्रधार—नटींचें रंगभूमीवरून गमन इत्यादि सूचित केलेल्या गोष्टी नाटककाराच्या कौशल्याचेंच प्रतीक आहे.

शारदा नाटकामध्यें कै० देवलांनींही प्रथमतः परमेश्वराला औपचारिक वंदन करून " सौख्य पूर्ण देवो तुम्हा श्रीगिरिजेचा कांत तो " या नांदीच्या दुसऱ्या पदामध्यें शंकराचें जें भ्रांतिमत् अलंकारात्मक वर्णन केले आहे तें ' शारदें'तील श्रीमंताच्या भूमिकेला तंतोतंत साजेसेंच आहे. शंकराचें वर्णन दुसऱ्या अनेक चांगल्या तऱ्हेनें करतां येण्यासारखें असतांना त्याच्या म्हातारपणाच्याच वर्णनाचा भाग कै० देवलांनीं त्याच्या स्तवनासाठीं घेतला तो निष्कारण घेतला नाहीं. ' शारदा ' नाटकामध्यें त्या भागाचें फार स्वारस्य आहे; कारण ' शारदा ' नाटक जरठकुमारी विवाहाच्या निषेधार्थ म्हणून लिहिलें आहे आणि एखाद्या बालेबरोबर विवाह करण्यास सिद्ध झालेला म्हातारा नवरदेव स्वतःला ' म्हातारा ' म्हणून घेण्यास केव्हांही तयार नसतो आणि निरनिराळीं खरीं खोटीं भ्रामक कारणें लोकांना सांगून आपल्या वार्धक्यावर पांघरूण घालीत असतो; अर्थात् अशा तऱ्हेच्या नाट्य विषयावरील नाटकाच्या नांदीमध्यें परमेश्वराच्या स्तवनांतसुद्धां त्याचीच छाया पाडण्यांत **कै० देवलांचें कौशल्यच** दिसून येतें. आणि हें कौशल्य ' कसलें तरी पद ' घातल्यानें साधलें नसतें, तसेंच सूत्रधार-नटीच्या संभाषणाचा ओघही जरठकुमारी विवाहाच्या निषेधपरच आहे आणि त्या ओघांतच ' अहो, भुजंगनाथ, आजोबा, संन्यास घ्या संन्यास ' असें चिडविणारीं मुलें मागें लागलेल्या भुजंग-

नाथाची ' म्हातारा नवरदेव ' म्हणून प्रस्तावना करून त्याची आडून मौज पाहण्यासाठीं म्हणून बाजूला जाऊन उभे राहण्याच्या निमित्तानें सूत्रधार-नटीला पडद्यांत घालविलें आहे आणि ही सर्व **नाट्यरचना हेतुपुरःसर** केली असून यांतच कै० देवलांच्या मार्मिकतेचें रहस्य आहे.

श्री. खाडिलकरांनीं त्यांच्या **मानापमान** नाटकांतील सूत्रधाराचा प्रवेशही असाच कुशलतेनें लिहिला आहे. विशेषतः नांदींतील

' रोषभरें तो विपिनीं बसतां ॥ शिके पार्वती ललित लीनता ॥
नाचत गातां मुदित शंकरा ॥ ने परतोनी प्रेम मंदिरा ॥

या भागाकडे पाहिलें म्हणजे शंकराच्या रागलोभाचा कांहीं अंश असून प्रथम बेफिकीर असणाऱ्या पार्वतीनें आपल्या नंतरच्या लीन वर्तणुकीनें त्याचा राग घालवून पुन्हां त्याला आपल्या प्रेममंदिरांत आणून सोडलें अशा त्याच्या चरित्राची कल्पना येते आणि **मानापमान नाटकाचें** त्यांत **संकलित चित्र** दिसूं लागतें. त्या पुढील सूत्रधाराच्या कथाभागांत नाटकाचा विषय व उपविषय सूत्ररूपानें मांडून आणि कथानकाचा प्रत्यक्ष सुरवात करून देऊन सूत्रधार–नटीनीं रंगभूमीवरून अंतर्धान पावलें पाहिजे असा सामान्य नियम आहे. त्याप्रमाणें नांदी संपल्यावर सूत्रधारानें पारिपार्श्वकाजवळ नटीबद्दल ' पण काय हो, अजून कां ती येत नाहीं ? ' असें विचारल्यानंतर पारिपार्श्वकाच्या तोंडून ' मला वाटतें त्या येणारही नाहींत. बाईसाहेब मघांपासून दागिन्यांकरितां रुसून बसल्या आहेत. ' असें उत्तर वदवून त्यांत नाट्यविषयाचा–श्रीमंती–गरिबीचा–ध्वनि उमटविण्यांत आणि ' पारि०:—××× मी विनंती केली त्यावेळीं त्या म्हणाल्या (पडद्यांत) ' मी साफ येणार नाहीं, पुन्हां बजावून सांगतें मी साफ येणार नाहीं. ' अशी **मार्मिक नैपथ्यरचना** करून रागावलेल्या नटीचा–पक्षीं नायिकेचा–राग शांत करण्यासाठीं स्वतः आर्जवें करण्याच्या निमित्तानें सूत्रधाराला रंगभूमीवरून पडद्यांत जाण्यास अवसर देण्यांत खाडिलकरांनीं

' पंचशरें गद्यशरें वश जी झाली ॥
नाट्यकला कविकृष्णा माला घाली ॥

ही **उक्ती सार्थ** केला आहे.

यानंतरचें कार्य म्हणजे पात्रांचें दर्शन, त्यांचा नातेसंबंध आणि त्यांच्या स्वभावधर्माची ओळख करून देणें हें होय.

मानापमान नाटकाचा पहिला प्रवेश म्हणजे पहिला अंक होय आणि त्या पहिल्या अंकामध्यें बाबासाहेब, धैर्यधर, लक्ष्मीधर, विलासधर, शीलधर, विनोद हीं पुरुषपात्रें आणि भामिनी, अक्कासाहेब, कुसुम व इतर मैत्रिणी व दासी या सर्वांचें प्रत्यक्ष दर्शन होऊन त्यांच्या नातेसंबंधाची व स्वभावधर्माची ओळख चांगल्या रीतीनें पटते आणि नाटकाचें कथानकही प्रास्ताविक भागासह पूर्णपणें लक्षांत येतें.

सूत्रधार पडद्यामध्यें अन्तर्धान पावल्याबरोबर भामिनी आणि कुसुम यांचा महिषासुर मर्दिनीच्या देवालयांत प्रवेश आहे. भामिनीचें पहिलेंच वाक्य 'मी साफ येणार नाहीं; पुन्हां बजावून सागतें मी साफ येणार नाहीं.' हें नटीनें उद्गारलेलें वाक्य आहे असा त्याचा ध्वनि आहे; अर्थात् त्यांत दागिन्यांसाठीं रुसण्याराागावण्याचा श्रीमंतीच्या हव्यासाचा संबंध आहे हें निर्विवाद आहे आणि वस्तुतः तें तसेंच आहे. भामिनीच्या वडिलांनीं-बाबासाहेबांनीं-तिचें लग्न गरीब कुळींच्या पण सेनापती पदाधिष्ठित अशा पराक्रमी धैर्यधराशीं ठरवून महिषासुर मर्दिनीच्या देवालयांत नवरदेवाची स्वारी आल्याबरोबर प्रथम त्याच्या हातीं देवीचा प्रसाद भामिनीकडून देण्यासाठीं तिला नटविण्याथटविण्याची कामगिरी तिच्या सखीवर-कुसुमवर-बाबासाहेबांनीं सोपविली होती; परंतु धैर्यधर केवळ गरीब म्हणून श्रीमंत कुळांत जन्मलेली भामिनी त्याच्याशीं लग्न करण्यास तयार नव्हती. या भामिनीची दृष्टी श्रीमतीवर इतकी खिळलेली होती कीं पृथ्वीधर महाराजांच्या मोठमोठ्या सेनापतींनाही डोईजड होऊन बसलेल्या उत्तराधिपतीला धैर्यधरानें केवळ ज्या आपल्या पराक्रमाच्या जोरावर नामोहरम करून टाकला होता तो पराक्रमही तिच्या डोळ्यांत भरेनासा झाला होता; इतकेंच नव्हे तर दोघी बहिणींचीं लग्नें एकदमच व्हावीं म्हणून अक्कासाहेब विलासधराला आणि भामिनी लक्ष्मीधराला देण्याचें ठरत असतांना विलासधरजींचें उत्पन्न पंचवीस लाखांचें आणि लक्ष्मीधरजींचें उत्पन्न चोवीस लाखांचें म्हणून त्या एक

लाखाच्या तफावतीसाठीं भामिनी लक्ष्मीधराशीं लग्न करण्यास तयार झाली नव्हती; अर्थात् भिकारड्या धैर्यधराच्या हातीं तो 'नवरदेव' म्हणून महिषासुर मर्दिनीचा प्रसाद देण्यास ती तयार झाली नाहीं यांत नवल नव्हतें! शिवाय विलासधर आणि अक्कासाहेब या गर्भश्रीमंत जोडप्याला त्या भिकारड्या धैर्यधराचें नवीन नातें अनिष्ट वाटत असल्यामुळें आणि लक्ष्मीधराचीही दृष्टी भामिनीवरच असल्यामुळें या सर्वांचा तिला याबाबत पाठिंबाच होता. अशा परिस्थितींत 'धनी मी पति वरिन कशी अधना' या उद्धट शब्दानें धैर्यधराची अवहेलना करून स्त्री-स्वभावांतील सहजशालीनता दाखविण्याची संधि तर तिनें गमावलीच; पण बापाच्या आग्रहासाठीं म्हणून तरी कां होईना, पण दाराबाहेर येण्याच्या लौकिकी व्यवहाराचीही तिनें किंमत ठेवली नाहीं! आणि त्यामुळें धैर्यधराच्या मनांत तिच्याविषयींही तिरस्कार उत्पन्न होऊन ठरू घातलेल्या लग्नाला तिच्याप्रमाणें त्यानेंही तितक्याच तीव्रतेनें नकार दिला आणि पहिल्या प्रवेशाच्या अखेरीला **कथानकाची खरी रंगत** सुरू झाली. प्रस्तुत नाट्यकथानकाच्या या रंगतीच्या दृष्टीनें पहिल्या प्रवेशातील श्रीमंतीच्या कल्पनेनें तारवटलेल्या, गरीबाच्या गुणाला कस्पटासमान मानून त्याची अवहेलना करणाऱ्या, प्रत्यक्ष जन्मदात्या पित्याचीही किंमत न ठेवणाऱ्या भामिनीचा अवतार पाहिला म्हणजे **मानापमान नाटकाचा शेवट** श्रीमंतीची धुंदी उतरलेल्या, गरीबाच्या गुणावर लुब्ध झालेल्या आणि पित्याच्या मनाला आपल्या प्रेमळ आचरणानें संतोष देणाऱ्या अशा सोज्वल **भामिनीचें रमणीय चित्र** दाखवण्यांत होणार असा कयास बांधणें चुकीचें ठरत नाहीं; अर्थात् नायिकेच्या अनुसंधानानें इतर पात्रांची सर्व प्रभावळही फिरणार हें मुद्दाम दर्शविण्याचें कारणच नाहीं. तथापि खरें म्हटलें असतां पहिल्या अंकाच्या म्हणजे पहिल्या प्रवेशाच्या अखेरीला नाटक संपविल्यासारखें दाखविलें—नव्हे खरोखरीच संपविलें—तरीसुद्धां कोणाची फारशी हरकत पडूं नये असा तो प्रसंग आहे. कोणत्याही कारणानें कां होईना वधूला वर पसंत नाहीं आणि वराला वधू पसंत नाहीं अशा परिस्थितींत निदान वराच्या इच्छेसाठीं म्हणून तरी जुन्या मताचे लोक

अशा लग्नाचा आग्रह धरणार नाहींत आणि नवमतवाद्यांना तर तो प्रसंग म्हणजे इष्टापत्तिच वाटेल. काय थोडेंसें वाईट वाटेल तें वधूच्या बापाला—बाबासाहेबांना आणि तें सुद्धां भामिनीचें कोणाशी तरी लग्न होईपर्यंतच! शिवाय लक्ष्मीधरासारखा चोवीस लाखांचा सरदार 'हानच्या आलेल्या एकाप्रमाणें' केव्हांहीं उपयोगांत आणण्यासाठीं राखीव नवरदेव म्हणून शिल्लक ठेवलाच होता, सबब बाबासाहेबांचें वाईट वाटणेंसुद्धां फारसें गंभीर स्वरूपाचें असण्याचें कारण नव्हतें. आणि खरोखरीच तें तसें नव्हतेंही. कारण हा लग्नमोडीचा खटका उडाल्याबरोबर बाबासाहेबांनीं भामिनीचें लग्न एका अटीवर कां होईना पण लक्ष्मधिराबरोबर करण्याचा घाटही घातला होता. तथापि कां होईना पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या शेवटीं लग्न फिसकटल्याबद्दल सर्वानाच आनंद होण्यासारखा असला किंवा त्याबद्दल कोणालाही फारसें महत्त्व वाटण्यासारखें नसलें तरी त्याठिकाणीं बाबासाहेबांसारखी जिव्हाळयाची एक तरी व्यक्ति 'धैर्यधर भामिनीचें लग्न व्हावें' या प्रामाणिक मताची होती आणि हेंच त्यांचें प्रामाणिक मत **पुढील कथानकाचा एक लहानसा अंकूर** म्हणून ठेवला आहे आणि या अंकूराचें बीजारोपण धैर्यधराच्या हातांत देवीचा प्रसाद भामिनीच्या हातून देण्यासाठीं तिला कुसुमनें केलेल्या घाईच्या तगाद्यांत प्रथमतःच केलें आहे आणि तें बीजारोपण केल्यानंतर कुसुमच्याच कडून 'गडे, भामिनी, जरा विचार कर; तूं लक्ष्मीपुत्राची मुलगी असलीस म्हणून तुला लक्ष्मीपुत्राच्याच घरीं दिली पाहिजे असें नाहीं.' 'ज्या वीराला जयश्रीनें रणभूमीवर माळ घातली त्या वीराला तुजसारख्या उपवर कन्या लग्नमंडपांत माळ घालीत असतात अशीं पूर्वीचीं कितीतरी उदाहरणें आहेत!' 'अक्कासाहेब, तुम्ही आतापर्यंत भामिनीची केलीत एवढी थट्टा पुरे झाली. आतां चला माझ्याबरोबर; भामिनीची समजूत करून देवीजवळ तर तिला आणून उभी केली पाहिजेना?' 'मी अशी जाऊन भामिनीला सांगतें, लक्ष्मीधरजींची तळी उचलण्साठीं या सगळयाजणी धैर्यधरजींची निंदा करीत आहेत. सगळें नीट समजाऊन सांगतें; मग पहा देवीचा प्रसाद धैर्यधरजींच्या हातांत टाकावयाला ती आपोआप धांवत येईल.'

अशाप्रमाणें उद्गार काढून त्या **बीजारोपणाची मशागत** करविली आहे इतकेंच नव्हे तर तिनें केलेल्या या बीजारोपणाला अंकूर फुटून त्याचा महावृक्ष होऊन त्याला फलपुष्पें येईपर्यंत म्हणजे धैर्यधर–भामिनीचें लग्न होईपर्यंत प्रत्येक प्रसंगीं–मग तो स्वतःच्या घरासमोरच्या बागेंतील असो, भामिनीच्या महालांतील असो, छावणीवरील धैर्यधराच्या तंबूंतील असो किंवा शंकराच्या मंदिरांतील असो त्या प्रत्येक प्रसंगी–काळवेळाप्रमाणें कुसुमकडून भामिनीचा पाठपुरावा किंवा वेळप्रसंगीं पाठराख केली आहे.

येणेप्रमाणें पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील कलाकसुरीचे असे सर्व महत्त्वाचे भाग साधण्यासाठीं **मानापमान नाटकाची मांडणी** खाडिलकरांनीं किती लक्षपूर्वक आणि हेतुपुरःसर केली आहे हें दाखविल्यानंतर 'मानापमान' नाटकाचा **पहिला अंक एक प्रवेशी** असा आहे हें वाचकांच्या ध्यानीं विशेषत्वानें आणून चालू विषयाच्या मर्यादित भागापुरतें म्हणजे **पहिल्या अंकाचा पहिला प्रवेश** एवढ्याच विशिष्ट दृष्टीनें खाडिलकरांच्या दुसऱ्या एका–**मेनका**–नाटकाकडे पाहूं.

मानापमान नाटकाप्रमाणें **मेनका** नाटक हेंही संगीत नाटक असून त्याचा पहिला अंक मानापमानाप्रमाणेंच **एक प्रवेशी** आहे. आतां संगीत नाटक म्हटलें म्हणजे त्यामध्यें त्याची नांदी आणि सूत्रधाराचा प्रवेश यांमध्यें त्या नाटकाची सारभूत कल्पना आणि कथानकाची सुरवात इतक्याच गोष्टी पहावयाच्या असतात हें वाचकांच्या लक्षांत असेलच. त्याला अनुसरून **मेनका** नाटकाच्या **वंदा जननीपदा** या नांदीच्या पदांतील पहिल्याच भागाकडे पाहिलें म्हणजे मातृपदाची थोरवी हा नाटकाचा विषय असल्याबद्दल मनाला साक्ष पटते. आणि सूत्रधाराच्या भाषणांतील 'आईच्या वंदनामुळें आणि स्मरणामुळें' या पहिल्याच शब्दांनीं वरील साक्षीला दुजोरा मिळतो आ.णि त्यांतही पुढील भाषणांत 'तान्हुल्याला कडेवर घेऊन तान्हुल्याकडे पहात किंचित् स्मितहास्य करीत मजकडे ये,' असा त्याच कल्पनेचा पाठपुरावा केल्यावर तर वरील प्रतिपाद्य विषयासंबंधानें खात्रीच पटते. अशा रीतीनें प्रतिपाद्य विषयाची ओळख करून दिल्याबरोबर नाटकाची सुरवात करण्यासाठीं म्हणून पडद्यांत 'नाहीं ग बाई, मी पुढें यावयाची;

मला आणि माझ्या तान्हुल्याला जाळून टाकतील' असें सूत्रधाराच्या निरोपाला प्रत्युत्तर घेऊन आणि त्या प्रत्युत्तराचें कारण पडद्यांतूनच 'एक पाऊल पुढें टाका, सर्व बायकांना जाळून भस्म करितों' या धमकीवजा भाषणानें ध्वनित करून अशी कठोर भाषा बोलणारे हे विश्वामित्राचे शिष्य आहेत अशी पुढील कथानकाची प्रस्तावना करून सूत्रधार पडद्यांत जातो आणि त्याच्या पाठोपाठ पूर्वप्रस्ताव केलेले विश्वामित्राचे शिष्य बटु वृद्धानंद व बालमूर्ति पूर्वोक्त धमकीचें भाषण करीत प्रवेश करतात.

मेनका नाटकाची नांदी, सूत्रधाराचा प्रास्ताविक प्रवेश आणि नाटकाची सुरवात या गोष्टी साधीत असतांना खाडिलकरानीं नाट्यविषयाची इतकी **रेखीव आंखणी** केली आहे कीं, पुस्तकाच्या **एका पानामध्यें त्याचें उद्दिष्ट पूर्णांशानें साध्य** केलें आहे. आतां नाटकाच्या या भागासाठी इतकाही भाग खर्चीं न घालतां फार काय पण नाट्यशास्त्रकारांच्या नियमाप्रमाणें प्रथम ईशस्तवनाच्याही भानगडींत न पडतां संगीत नाटकाची सुरवात एकदम गद्य भागानेंच करणारे आणि स्वतःला नाट्यसृष्टींतील 'क्रांतिकारक' म्हणून म्हणविणारे नाटककार अगदींच सांपडणार नाहींत असें नाहीं, तथापि इतर जुन्या नाटककाराप्रमाणें नांदीचीं एक दोन पदें, नाटकाचें नांव, नाटककाराचें गणगोत्र व त्याच्या पितृत्रयीसह त्याचें स्वतःचें नांव-उपनांव, सूत्रधारांच्या घरगुती भानगडीच्या घोटाळ्यांत नाट्यविषयाचा गोंधळ, त्यांतही सभाजनांच्या गुणग्राहकतेची खरी खोटी स्तुति आणि त्यांना खुष करण्यासाठीं आपल्या प्रियेकडून करविलेलें नाचगायन इतक्या **सर्व गोष्टींना फाटा देऊन**, नाटकाची नांदी गाऊन आणि सूत्रधाराच्या तोंडून फक्त नाट्यविषय ध्वनित करून **प्रत्यक्ष नाटकाची सुरवात** करण्याची कामगिरी एका पानभर जागेंत केल्याबद्दल खाडिलकरांचा गौरव करण्याकडे आमच्या लेखणीनें ओढ घेतली आहे; तेव्हां पुस्तकाचें एक ही पान खर्चीं न घालतां एकदम नाट्यकथेलाच सुरवात करणाऱ्या क्रांतिकारक (?) नाटककारावर आम्ही स्तुतीचा वर्षाव करूं अशी जर कोणी-अपेक्षा करील तर ती मात्र खोटी ठरल्यावांचून राहणार नाहीं; कारण आम्ही खाडिलकरांच्या नाटकाच्या या प्रास्ताविक भागाचें

कौतुक करतों तें पुस्तकांची **पानें वांचविल्याबद्दल नसून** एका पानाच्या मजकुरांत नाट्यविषयक अवश्यक भाग **ठाकठिकानें** बसविल्याबद्दल कौतुक करतो. आम्हाला माहीत आहे कीं नाटककार नाटक लिहावयाला लागला म्हणजे शब्दामागोमाग शब्द, वाक्या पाठोपाठ वाक्य आणि कल्पने लगोलग कल्पना येणेप्रमाणें त्याच्या नाटकामध्यें शब्दावडंबर, वाक्यजजाळ, आणि कल्पनातरंग यांचा निष्कारण विस्तार नाटककाराच्या न कळत पण ओघाओघानेंच वाढत जातो. आतां त्याच्यांत कांही चांगला भाग असूं शकणार नाहीं असें नाहीं. परंतु त्या थोड्याशा चांगलेपणाचें महत्त्व त्या नाटकाचा तितका मोठा भाग खर्चीं घालण्याइतकें नसतें आणि म्हणूनच वास्तविक भाग मर्यादित जागेंत कायम करून अवांतर विस्तार छाटून टाकावा लागतो आणि हीच छाटाछाट करणें नाटककाराच्या जीवावर येतें; कारण 'स्वतोक पितरा रुचे जरिहि कर्दमीं रांगलें' अशी जेथें सर्वसाधारण मनुष्याची स्थिति होते, तेथें पितृस्वरूपी नाटककाराचा पुत्रवत्सल जीव आपल्याच मनोरम कल्पनातरंगाच्या अर्थगौरवपर काव्यांतील चमत्कृतिजन्य शब्दलालित्यरूपी अपत्याच्या नरडीचा घोट घेण्यास कसा तयार होईल ? तथापि असा भाग कितीही जरी चांगला असला तरी **नाट्यविषयाच्या दृष्टीनें तो अजागल स्तनवत्** अथवा बांडगुळासारखा भारसदृश असेल तर शुद्ध नाट्यरचनेसाठीं नाटककारानें आपला मोह आवरून तो अवास्तव भाग छाटूनच टाकला पाहिजे; परंतु आधुनिक नाटककार तो मोह आवरूं शकत नसल्यामुळें त्यांचीं नाटकें बांधेसूद होत नाहींत आणि तो मोह खाडिलकरांनीं आवरल्यामुळेंच-इतकेंच नव्हे तर त्या मोहपाशापासून प्रथमतःच अलिप्त राहिल्यामुळें-त्यांच्या नाटकाची मांडणी मर्यादित जागेंत आणि स्पष्ट स्वरूपांत केली जाते आणि यांतच त्यांच्या **लिखाणाचें रहस्य** आहे.

आतां नाटकाची सुरवात करण्याचें कौशल्य मेनका नाटकांतील मांडणीपेक्षां जास्त चांगल्या मांडणीनें साधतां येणार नाहीं आणि तसा मांड मांडण्याचा आजपर्यंत कोणाही नाटककारानें प्रयत्न केलाच नाहीं असें नाहीं. **कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर** यानीं आपल्या नाटकामधून **सूत्रधाराच्या प्रास्ताविक प्रवेशाला अजिबात फाटा देऊन**

प्रविष्ट पात्रांकरवींच परमेश्वराचें स्तवन करून नांदीचा कार्यभाग आटोपण्याचा **नवीन पायंडा** पूर्वींच पाडला आहे. कथानकाच्या सुरवातीच्या प्रास्ताविक भागाच्या सुटसुटितपणाच्या दृष्टीनें **ही पद्धत विशेष अनुकरणीय** अशी वाटते; तथापि ती नांदी प्रसंगोचित आणि **प्रतिपाद्य विषयाला धरून नसेल** तर त्या मानानें तिची किंमत तितकी कमीच लेखली जाईल. उदाहरणार्थ, 'मूकनायक' नाटकामध्यें सूत्रधार-नटीच्या प्रवेशाला आजिबात फाटा देऊन प्रथमारंभींच नायिका आणि तिच्या सख्या वगैरे एकत्र जमल्या असतांना सर्वजणी झोपाळ्यावर बसून गाणीं म्हणत आहेत असा देखावा दाखविला आहे. आतां तो प्रसंग कथानकाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचा आहे कीं नाहीं हा प्रश्न विचारांत न घेतां त्यावेळीं सामुदायिक परमेश्वरी स्तवनानें नांदीचा कार्यभाग आटोपला आहे तें स्तवन त्या प्रसंगाला अनुरूप आणि प्रतिपाद्य विषयाला-तसेंच कथानकाला-धरून आहे कीं नाहीं एवढ्याच दृष्टीनें पाहिलें तरीही निराशाच पदरीं येते. 'हे प्रभो विभो अगाध किती तव करणी ' या निर्गुण निराकार परमेश्वराच्या स्तवनामध्यें मूकनायक नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय जो मद्यपाननिषेध आणि विक्रांत-सरोजिनी यांची कथा याचा कोठेंही प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष असा उल्लेख किंवा ध्वनीही नाहीं. ज्या प्रसंगाला अनुसरून ही नांदी गायली आहे तो प्रसंगही वरील तऱ्हेच्या परमेश्वरी स्तवनाला अनुरूप आहे असेंही म्हणतां येत नाहीं. कोल्हटकरानीं प्रविष्ट पात्रांच्या तोंडून परमेश्वराचें स्तवन करविण्यांत सूत्रधाराच्या प्रास्ताविक प्रवेशाला कटाप दिल्याचें कौशल्य दाखविलें हें खरें; परंतु तें स्तवन नाट्यविषयाला धरून आणि तो प्रसंग परमेश्वरी स्तवनाला अनुरूप नसल्यामुळें तें कौशल्य निष्फळ झालें असेंच म्हणावें लागतें. कोल्हटकरांच्या गुप्तमजूष नाटकामध्येंही नाटकाची नांदी असाच प्रसंग साधून नायिका आणि तिच्या मैत्रिणी यांच्याकडून गावविली आहे; परंतु तो प्रसंग नायकाच्या वाढदिवसाचा उत्सवप्रसंग म्हणून घेतल्यामुळें त्यावेळीं परमेश्वराचें स्तवन करण्यांत औचित्य दिसून येतें आणि विषयाच्या दृष्टीनें जरी नाहीं तरी प्रसंगोचित म्हणून **गुप्तमंजूषाची नांदी मूकनायकांतील नांदीपेक्षां कमी सदोष** वाटते. अशा रीतीनें

नाट्यप्रसंगाला अनुसरून जर नांदीं गाववितां येत नसेल तर जुन्या पद्धतीनें सूत्रधाराचा प्रास्ताविक प्रवेश स्वतंत्रपणानें लिहून त्यामध्यें विषयप्रवेश आणि कथानक साररूपानें वर्णन करण्यांत आधुनिक लेखकांना गतानुगतिक म्हणून कमीपणा वाटण्याचें कारण नाहीं आणि गतानुगतिक म्हणवून घेण्यात जर त्यांना लाज वाटत असेल तर आपल्या नाटकाच्या आरंभीं नाट्यकथानकविरहित परमेश्वरी स्तवनाचें स्वतंत्र पद टाकण्यांतही त्यांना कमीपणा वाटला पाहिजे आणि कांहीं सुधारणावादी म्हणून म्हणवून घेणाऱ्या नाटककारांना तो तसा वाटत असला पाहिजे याचें प्रतीक त्यांनीं आपल्या नाटकांतील आरंभीच्या **नांदीच्या पदाला अजिबात काट** देऊन केवळ गद्य नाटकांप्रमाणें अगदीं निर्भेळ गद्य स्वरूपांत ‘ संगीत ’ नाटकाची सुरवात करण्याचा **नवा पायंडा** पाडून दाखविलें आहे; तथापि त्यांतही कोणत्याना कोणत्या तरी रीतीनें ओढून ताणून कां होईना, पण नाटकाच्या आरंभीं ‘ **देवाचें नांव** ’ त्यांनीं आणलें असल्यामुळें त्यांनीं कितीही सुधारणावादित्वाचा आव आणला तरी त्यांचें गतानुगतिकत्व अद्यापही नाहींसें झालें नाहीं ही त्यांना लाजिरवाणी असणारी गोष्ट त्यांच्या नजरेस आणण्याची आम्ही परवानगी घेतों आणि त्याचबरोबर त्यांना असा इशारा देतों कीं त्यांनीं आपल्या हिंदु संस्कृतीच्या सौभाग्यालंकाराची क्षेत्रमर्यादा केवळ जनाच्या जरी नाहीं तरी मनाच्या लाजेस्तव म्हणून दिसे न दिसे अशी ठेवून आपले मनोदौर्बल्य दाखविण्यापेक्षां म्हणजे असल्या मळमळीत सौभाग्यापेक्षां आपल्या **नाट्यशास्त्राला साफ फाटा** देऊन त्याबाबत झळझळीत वैधव्य पतकरणें बरें किंवा कोणताही कमीपणा वाटूं न देतां शास्त्रीय तत्त्वाला धरून पूर्वापार चालत असलेला मार्ग चोखाळावा हें बरें. खाडिलकरांनाही स्वतःला गतानुगतीक म्हणवून घेऊन अंधश्रद्धेनें जुनापुराणा मार्ग आक्रमण करणें विशेष आवडतें असें दिसत नाहीं; कारण त्यानींही जुन्यापुराण्या महाकवीच्या नाटकाप्रमाणें आपल्या नाटकांत प्रेक्षकांचें मनरंजन करण्यासाठीं म्हणून नटीकडून मुद्दाम नाचगाण्याचा जलसा करविला नाहीं इतकेंच नव्हे तर कांहीं नाटकांतून केवळ नटीचेंच नव्हे तर प्रत्यक्ष सूत्रधाराचें अस्तित्वही नाहींसें केलें आहे;

परंतु नाटकाचें हें बाह्यस्वरूप बदलतांना त्यांतील मुख्य तत्त्वाला मात्र त्यांनीं इतर नाटककारांप्रमाणें हरताळ फासला नाहीं. अशा तऱ्हेनें जुन्या शास्त्रीय तत्वाला धक्का न लावतां नाट्यरचनेचा मनोरमपणा कायम ठेवून त्यांत सुटसुटीतपणाची नवीन भर टाकली आहे; खाडिलकरांचा हा नाट्यरचनेचा आटोपशीरपणा नाटकाच्या प्रास्ताविक भागापुरताच नसून सबंध **मेनका** नाटकामध्येंच तो दिसून येत असल्यामुळें त्याचें महत्त्व जास्त आहे. आणि केवळ ७५ पृष्ठांच्या पुस्तकांत मातृपदासारख्या भारदस्त विषयाची समग्र आणि यशस्वी उभारणी, त्यांतही केवळ २० पृष्ठांत नाटकाच्या बैठकीची मांडणी आणि फक्त एकाच पानांत सबंध नाटकाची सारभूत कल्पना देणाऱ्या प्रास्ताविक भागाची आंखणी आणि त्यांतच नाट्यकथानकाची सुरवात इतक्या गोष्टी **मेनका** नाटकामध्यें इतर नाटकाशीं तुलनात्मक स्वरूपांत पाहिल्यास खाडिलकरांना आपल्या प्रतिभाशाली लेखणीची मुस्कटदाबी करतांना किंवा लेखणींतून बाहेर पडलेल्या लिखाणावर निष्ठुरपणानें कात्री चालवितांना किती कष्ट पडत असतील याची वास्तविक कल्पना सर्वांना जरी नाहीं, तरी एकेका नव्या येणाऱ्या कल्पनेगणिक पुत्रप्राप्तीचा आनंद मानणाऱ्या महाकवींनां (!) येण्यास हरकत नाहीं आणि अशाच नाटककारांचें लक्ष या विषयाकडे वेधावें म्हणूनच 'मेनका' नाटकाच्या निमित्तानें आम्हीं या विषयाचा विस्तार केला आहे आणि हा विस्तार ज्या एका मुद्यावर केला आहे तो मुद्दा म्हणजे **मेनका** नाटकाच्या सूत्रधाराचा प्रास्ताविक प्रवेश केवळ एकाच पानांत आटोपून त्यांत नाटकाची नांदी, नाटकाचा विषय आणि नाट्यकथानकाची किंचित् प्रस्तावना करून त्यांतून नाटकाची सुरवातही केली आहे, हा होय. आतां ती सुरवात आमच्या सामान्य चर्चेतील युक्तीजुक्तीला धरून आहे कीं नाहीं हें पाहण्यासाठीं आपणाला **नाटकाचें अंतिम साध्य** कोणतें इकडे प्रथम लक्ष दिलें पाहिजे आणि तें साध्य म्हणजे नवीन सृष्टी निर्माण करण्याची हाव धरणाऱ्या विश्वामित्राच्या बहकलेल्या तपश्चर्येला आपल्या प्रेमाच्या तपःसिद्धीनें मार्गावर आणून विधात्याच्या कार्याला तिला जुंपणें हें होय. हेंच साध्य कथानकाच्या भाषेंत सांगावयाचें म्हणजे पुरुषाचें

स्वातंत्र्य नाहींसें करून आपल्याप्रमाणेंच पुरुषांनाही परतंत्र करणारी जगांतील सर्वांत मोठी मोहिनी म्हणजे स्त्री होय; या सबबीवर आणि मृत्यूला पृथ्वीवरून हांकून देऊन पृथ्वीवर स्वर्ग आणण्याच्या तपोबलावर झाडापासूनच नव्या पुरुषांची उत्पत्ति करून स्त्रीविरहित नवीन स्वतंत्र सृष्टी निर्माण करण्याच्या उद्योगांत विधात्याला नामोहरम करणाऱ्या विश्वामित्राकडून इंद्रसभेंतील मुख्य अप्सरा जी मेनका तिचा अंगिकार निदान पक्षीं शकुंतला जन्मास येईतों अंगिकार करवून येनकेन प्रकारेण **विश्वामित्राची तपश्चर्या विधात्याच्या कार्याला जुंपणें हें तें साध्य होय.**

हा हेतु साध्य करून देणाऱ्या नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशाच्या दृष्टीनें '**मेनका' नाटकाचा पहिला प्रवेश** जितका जास्त विरोधी भूमिकेवरून सुरू करतां येईल तितका कथानकाच्या परिपोषाला आणि त्यांतील छटांचा विलास दाखविण्याला जास्त अवसर सांपडतो, यासाठीं त्या नाटकाची सुरवात सर्व बायकांना जाळून भस्म करण्याची शक्ती असलेल्या आणि त्याप्रमाणें प्रतिज्ञा केलेल्या विश्वामित्राच्या बटुवर्गाकरवीं केली आहे आणि त्याच्या या शक्तीची साक्ष त्यांनीं आपल्या मंत्रसामर्थ्यानें लतावृक्षांना लावलेल्या आगीनें प्रत्यक्ष पटवून दाखविली असल्यामुळें विधात्याच्या रिवाजाला हरताळ फासण्याची विश्वामित्राची दर्पोक्ती ही केवळ वायफळ वल्गना वाटत नाहीं. अशा महामुनीला नामोहरम करण्यासाठी तोडीस तोड म्हणून जी व्यक्ती निर्माण केली आहे तीही तितक्याच दर्जाची आहे, फरक इतकाच कीं विश्वामित्र हा तमोगुणाचा पूर्णावतार असा दाखविला आहे, व त्याची प्रतिपक्षी मेनका ही सत्वगुणाची मूर्तिमंत प्रतिमाच दाखविली आहे. विश्वामित्राच्या शिष्यांच्या अंगीं ज्याप्रमाणें पुष्पोद्यानाचें माळरान करण्याचें मंत्रसामर्थ्य आहे; त्याप्रमाणें मेनकेच्या सख्याही केवळ आपल्या इच्छाशक्तीनें एखाद्या माळरानावर नवी वनश्री उत्पन्न करण्यांत प्रवीण आहेत. त्यामुळें विधात्याच्या कार्याबाबत लढणाऱ्या समबल प्रतिस्पर्ध्यांच्या **शिष्यशाखेची ही पहिलीच चमक** फारच कुतूहलपूर्ण वाटते; तथापि त्या शिष्यवर्गाची ही लढत बाह्य साधनापुरतीच असल्यामुळें प्रतिपाद्य विषयाबाबत वाचकांच्या

विचारशक्तीला ती फारशी चालना देत नाहीं; परंतु ज्यावेळीं **विश्वामित्र-मेनकेचा प्रत्यक्ष लढा** सुरू होतो त्यावेळीं आपल्या नांवाची ओळख करून देण्याच्या अगोदर—दृष्टभेटीच्या पहिल्याच सलामीबरोबर 'हृदयाशीं हृदय बोलूं शकेल इतकी फुरसतच नको; एकदम ह्या दासीला जाळून टाकावें' या शब्दानें मेनकेनें विश्वामित्राशीं केलेली घसट, विधात्याच्याच नेहमींच्या मृत्यूच्या मार्गानें जाऊन विश्वामित्र ऋषीही विधात्याचेच चेले बनले हा मेनकेनें टाकलेला पहिला पवित्रा आणि 'तुझ्यासारखी सुंदर मूर्ति माझ्या हातून पुन्हां घडणें शक्य नाहीं. स्त्रियांची कोमल, सुंदर आणि श्रद्धाळू जात निर्माण करून पुरुष बेफाम होण्याच्या भीतींतून मी मुक्त झालों' हा विधात्याचा कबुलीजबाब, आणि त्याला 'स्त्री जात धन्य होय' म्हणून सर्व देवांनीं दिलेला पाठिंबा, 'बायकांचा भक्तिभाव देवांना पटतो, पुरुष तपस्वी झाले तरी केव्हां उलटतील याचा नेम नसल्यामुळें पुरुषांवर देवांचा विश्वासच बसत नाहीं', 'स्त्रियांच्या सद्गुणांची मोजदादच पुरुषांना करतां यावयाची नाहीं,' अशा रीतीनें स्त्रीवर्गाचें अस्तित्वच नाहींसें करण्याइतक्या विकोपास गेलेल्या दार्षकदृष्टी विश्वामित्राच्या तोंडावर स्त्रीजातीचा बडेजाव गाऊन पर्यायानें पुरुषांच्या विश्वामित्राच्या मनाचा प्रथम हिणकसपणा दर्शित केला आहे. त्यानंतर 'खरेंच मला जाळायचें होतें, ताबडतोब जळून जर परत गेलें नाहीं—तर—तर—बाई—माझें प्रेम आपणावर बसून, आपलेंही प्रेम माझ्यावर—××× आपण मला पहिल्या क्षणाला जाळली असती; पण तसें झालें नाहीं—मग आपलें प्रेम माझ्यावर बसलें, असें मला कां वाटूं नये ? यांत कोठें चुकलें बरें ? सांगायचें होतें नीट समजून. ××× या पायांचें एकदां दर्शन झाल्यावर मी काय म्हणून ह्या पायांपासून दूर होऊं ? ××× मग ठेवून घ्यावयाची ना मला ? मी राहूं ना आपल्या आश्रमांत ?" अशा रीतीनें गनिमी काव्याचें पण चढाईचें धोरण ठेवून आपल्या चंचल चोचलेवजा बोलण्यानें विश्वामित्राला घोटाळ्यांत पाडून 'मी तुला जाळीत नाहीं आणि ठेवूनही घेत नाहीं. दृष्टीस पडलीस म्हणजे तुला टाळीन—आणि कंटाळून कंटाळून तुला निघून जावें लागेल " असें म्हणून युद्ध-

क्षेत्रावरून माघार घेऊन निघून जाण्यांत प्रत्यक्ष विश्वामित्रानें स्वतःच मेनकेच्या पदरांत लढ्यांतील यशाचें पहिलें माप टाकल्यानें **प्रतिपाद्य विषयावर थोडा थोडा प्रकाश** पडूं लागतो व 'मला (विश्वामित्रानें) ठेवून घेतली आहे अशा पूर्ण श्रद्धेनेंच मी सेवा करणार. माझी श्रद्धा माझ्या नवसाला पावलीच पाहिजे.' **या कथातंतूच्या आधारें** वाचकांच्या बुद्धिविकासाला वाव मिळतो.

येणेंप्रमाणें विश्वामित्र-मेनकेच्या लढ्याची पहिली चकमक चालूं असतांना उभय बाजूचे लढवय्ये—विश्वामित्राचे शिष्य आणि मेनकेच्या सख्या—यांची ओळख करून देऊन त्यांच्यापैकीं बहुतेकांचें दर्शनही घडविलें आहे. या सैनिकांच्या जोडीपैकीं ज्वालामुखी—यौवनिका ही जोडी मात्र गुलदस्तांत ठेवून त्यांची कामगिरी दुसऱ्या अंकापासून दाखविली आहे; तथापि मुख्य विषयाची कामगिरी विश्वामित्र—मेनके-करवींच बहुतांशीं पार पाडली असल्यामुळें वरील जोडीच्या कामगिरीला फारसें महत्त्व नाहीं. आणि म्हणून पहिल्या प्रवेशांत त्या जोडीचा उल्लेख केला नाहीं हा दोष असला तरी त्याला फारशी किंमत नाहीं.

सदरहू नाटकाचा कथेचा विकास कोणत्या दिशेनें होणार याची **सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा** विश्वामित्राच्या शिष्यांनीं आपल्या मत्रसाम-र्थ्यानें लतावृक्षांना लावलेली आग आणि आपल्या केवळ इच्छाशक्ती-नेंच नव्हे तर नुसत्या नेत्रकटाक्षानें मेनकेच्या सख्यांनीं ती आग विझवून त्याच जागीं निर्माण करून दाखविलेली रम्य वनश्री यांच्या देखाव्यानें दर्शित केली आहे आणि 'डोळयांतील अग्नी बाहेर न पडतां आंत आंतच दडत चालला आहे. ××× क्षणाचाही विलंब न लावतां जाळून टाकावयाची होती मला. ××× नाहीं तर माझें प्रेम आपणावर बसून आपलें हीं प्रेम माझ्यावर ××× यांत कोठें चुकलें बरें ? सांगायचें होतें नीट समजून. ××× या पायाची दासी मी कां होऊं नये ?' अशा चढत्या श्रेणीनें त्या **छटेचा विकास** करून 'मी या आश्रमांत तर आतां राहिलेंच. ××× मला ठेवून घेतली आहे अशा पूर्ण श्रद्धेनेंच मी सेवा करणार. माझी श्रद्धा माझ्या नवसाला पावलीच पाहिजे.' या मेनकेच्या उद्गारांनीं पुढील कथानकाचा एक **लहानसा अंकूर** ठेवून दिला आहे.

येणेंप्रमाणें नाट्यरचनेच्या दृष्टीनें **मेनका** नाटकाच्याच काय पण खाडिलकरांच्या **कोणत्याही** नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशाकडे पाहिलें म्हणजे त्यांच्या लेखणीचें वैशिष्ट्य अनुभवाला येतें आणि आतांपर्यंतच्या दोनचार नाटकांवरून तें वैशिष्ट्य म्हणजे पात्रांचें-विशेषतः प्रमुख पात्रांचें-दर्शन, उल्लेख, नातेसंबंध, स्वभावधर्म, नाटकाचा प्रास्ताविक कथाभाग, कथानकाचें बीजारोपण आणि अंकूर आणि कथाविकासाची सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा यांचा प्रत्यय, ही गोष्ट वाचकांच्या सहज लक्षांत येते. तरी आतां त्या दृष्टीनें त्यांच्या इतर सर्व नाटकांकडे न पाहतां, परंतु तीं सर्व नाटकें वरील कसोटीला किंचित् कमजास्त फरकांत उतरण्यास हरकत पडत नाहीं असें दर्शित करून त्यांतील आणखी एका—**सवतीमत्सर** नाटकाचा वरील वैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें विचार करून '**नाटकाचा पहिला प्रवेश**' हा विषय पुरा करूं.

श्री खाडिलकरांच्या कथाशोधनाच्या दृष्टीनें—विशेषतः पौराणिक दृष्टीनें-सवतीमत्सर या नाटकाच्या नांवाकडे पाहिलें म्हणजे त्या विषयाला अनुरूप अशीं एकदोनच कथानकें विशेषत्त्वानें दृष्टीपुढें येतात. एक ध्रुवाख्यान आणि दुसरें रामवनवासगमन. त्यांतही ध्रुवाख्यानापेक्षां रामाची कथा जास्त परिचित; सबब कैकेयीच्याच सवतीमत्सराकडे मनाची ओढ जास्त जाते आणि **सवतीमत्सर नाटकाचा पहिला प्रवेश** उघडल्याबरोबर 'कैकेयीचा महाल' म्हणून स्थळनिर्देश केला असला तरी तो लक्षांत न घेतां त्यांतील दंडकेश्वराच्या पहिल्या भाषणांतील 'दंडकारण्य,' 'दशरथ महाराज,' 'अयोध्या नगरी,' 'वल्कलपरिधान,' 'चौदा वर्षें', वगैरे परिचित शब्द आणि कल्पना पाहून तो कथाभाग कैकेयीच्या सवतीमत्सरासंबंधानें असावा असा विश्वास येतो आणि तो खरा ठरतो. या नाटकांतील पहिल्या प्रवेशामध्यें दंडकेश्वर, मंथरा, कैकेयी, सुमंत-मंत्री, दशरथ, रामसीता इत्यादि पात्रें प्रत्यक्ष दिसून मंत्री-पत्नी विजया, वसिष्ठ, कौसल्या आणि लक्ष्मण या उर्वरित पात्रांचा उल्लेख केला असल्याचें दिसून येतें. आतां या कैकेयीच्या सवतीमत्सराची कथा आबालवृद्धांना माहीत असल्यामुळें त्यांतील पात्रांची ओळख, त्यांचे

नातेसंबंध आणि स्वभावधर्म यांचा विशेषत्त्वानें उल्लेख करण्याची नाटककारांनाही जरूरी भासली नाहीं, तशी आम्हांलाही त्याची जरूरी वाटत नाहीं; सबब त्या भानगडींत न पडतां कथानकाचा प्रास्ताविक भाग, बीजारोपण, अंकूर आणि कथाविकासाची सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा **एवढ्याच विशेष दृष्टीनें** त्याकडे पाहूं. पैकीं कैकेयीच्या सवतीमत्सराचा कथाभाग त्यांतील पात्राइतकाच विख्यात असल्यामुळें तोही विस्तारानें सांगण्याचें कारण नाहीं. फक्त त्यांतील कथानकाचें बीजारोपण आणि अंकुर व कथाविकासाची सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा एवढ्याच भागाकडे खाडिलकरांच्या कथावैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें पाहूं.

'सवतीमत्सरा'चें अगदीं थोडक्यांत कथानक लक्षांत आणावयाचें म्हणजे वानप्रस्थाश्रम स्वीकारण्यासाठीं वनांत जाण्यास मोकळीक व्हावी म्हणून युवराज रामचंद्राला राज्याभिषेक करण्याची तयारी दशरथ करीत असतांना रामाच्या सावत्र आईनें—कैकयीनें-दशरथाकडून मिळविलेल्या वराचे जोरावर आपल्या पुत्राला—भरताला-राज्यप्राप्ति आणि रामाला चौदा वर्षे वनवास हे प्रसंग घडवून आणून आपला सवतीमत्सर साधला. या **सवतीमत्सराचें बीजारोपण** करण्यास कैकेयीची दासी **मंथरा कारणीभूत** झाली असा पुराणांतरींचा दाखला खाडिलकरांनीं आपल्याही नाटकांत तसाच कायम ठेवला आहे. फक्त त्यामध्यें जो एक फरक केला आहे तो मंथरेच्या मनोभूमिकेंत केला आहे. मंथरेनें कैकेयीच्या मनांत सवतीमत्सर उत्पन्न करण्याचें कारण पुराणांतरीं जें दाखविलें आहे तें म्हणजे भगवान रामचंद्र गादीवर बसल्यावर रावणाच्या कैदेंत पडलेल्या देवांची सुटका करण्याचें जमणार नाहीं, सबब सगळ्या देवांनीं कलीकडून मंथरेच्या मनांत प्रवेश करवून तिच्याकरवीं कैकेयीच्या मनांत सवतीमत्सर उत्पन्न करून व रामचंद्राला वनवासाला जाण्यास भाग पाडून देवांच्या सुटकेचा मार्ग सुकर केला; परंतु खाडिलकरांनीं त्यांच्या मंथरेच्या मनांत अयोध्येच्या राज्याचें मंत्रिपद सुमंत मंत्र्याकडे न राहतां आपल्या नवऱ्याकडे—पक्षी पर्यायानें स्वतःकडे असावें आणि तें मिळविण्याचा सुलभ मार्ग म्हणजे तिची मालकीण आणि मैत्रीण—राणी कैकयी—हिच्याकडे राजमातेचें

रूढ येण्यासाठीं म्हणून कैकेयीच्या मनांत सवतीमत्सर उत्पन्न करून तिनें मिळविलेल्या वराच्या जोरावर तिच्या मुलाला—भरताला—राज्य मिळावें असा प्रयत्न केला आहे म्हणजे **सवतीमत्सराचें हें बीजारोपण** मंथरेच्या स्वार्थांधतेच्या जोरावर केलें आहे. खाडिलकरांनीं केलेला **हा फरक मनुष्य स्वभावाला जास्त धरून** असल्यामुळें आणि त्यामुळें या सवतीमत्सराच्या पापाची निर्भेळ अधिकारी केवळ एकटी मंथराच झाल्यामुळें नाट्यकलेच्या दृष्टीनें तिच्या भूमिकेची बैठक तिच्या पुढील उठावाला जास्त खंबीरपणा आणणारी आहे. येणेंप्रमाणें मंथरेच्या भूमिकेंत जरूर तो फरक करून घेतल्यानंतर नाटकाच्या सुरवातीलाच सुमंत्र्याची बायको विजया हिचेकडून मंथरेवरील रागाच्या भरांत आणि तिला हिणविण्यासाठीं तिचा नवरा दंडकेश्वर याच्याकडे मंत्रिपदाचीं वस्त्रें म्हणून पाठविलेलीं वल्कलें तिच्या दृष्टीस पाडून मंथरेला कळण्याच्या अगोदर विजयेकडूनच परिस्फुटता पावलेल्या 'आज मोठा राजसभा भरावयाची असून दशरथ महाराज एक मोठा बेत राजसभेला कळविणार आहेत' या बातमीनें अगोदरच चेतलेल्या मत्सराग्नींत तेल टाकून मंथरेच्या अंगाचा भडका केला आहे. आणि त्याचे चटके कैकेयीला बसण्यासाठीं 'राजसभेचें कामकाज तुला सांगितलें का?' 'नारदमुनि कौसल्येला भेटले, तुला भेटले का?' 'विश्वामित्रानीं भरताला न बोलावतां रामलक्ष्मणांना बोलावून नेऊन अस्त्रविद्येचे सर्व मंत्र त्यांना दिले' 'स्वयंभू जन्मास आलेली सीता रामाला दिली, भरताला दिली नाहीं' 'आणि आज मुकुटांना पुढें करून तुझ्या खासगी रत्नांवर दरवडा घालण्याचा डाव टाकला' वगैरे तिखटमीठ लावलेल्या खऱ्याखोट्या गोष्टी मंथरेकडून कैकेयीच्या मनांत भरविण्याचा प्रयत्न करून **सवतीमत्सराची जोपासना** करविली आणि प्रत्यक्ष भगवान रामचंद्राच्या संबंधानें जरी नाहीं तरी लक्ष्मणाच्या बाबत कैकेयीच्या मनांत 'रामाच्या मनांत कांहीं नाहीं-पण लक्ष्मणाच्या मनाचा थांग मला कोठें लागला आहे?' या विचारानें **सवतीमत्सराचा एक लहानसा अंकुर** उत्पन्न करून ठेवला. त्याचप्रमाणें उपरीनिर्दिष्ट बीजारोपणानंतर नारदमुनींनीं कैकेयीच्या अप-

रोक्ष दशरथ-कौसल्येची भेट घेऊन घडवून आणलेलें राजसभेचें कारस्थान आाणि त्यांत कैकेयीच्या खजिन्यांतील रत्नांचा आणि रामचंद्राचा येणारा संबंध आणि तोही. पुष्य नक्षत्राच्या शुभमुहूर्तावर वगैरे गूढ ठेवलेल्या गोष्टींनीं कथानकाच्या विकासाला मदत करून तो गूढार्थ उकलण्यासाठीं 'राजसभेची बातमी मी आतां काढतें' अशा मंथरेच्या शब्दांनीं पुढील कथाभागाचा प्रस्ताव केला आहे.

नाट्यविकासाच्या दृष्टीनें **सवतीमत्सर** नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशाकडे पाहिलें म्हणजे दशरथ, कौसल्या, वसिष्ठ या सर्वांनीं हाता-पायां पडून केलेल्या विनवण्या झिडकारून राम-लक्ष्मण-सीता यांना चौदा वर्षें वनवासाला जावयाला लावणाऱ्या कैकेयीचें चित्र डोळयांपुढें दिसतें. आणि सवतीमत्सराची ही सर्व उभारणी कैकेयीच्याच पात्रावर केली आहे ही गोष्ट लक्षांत घेतली असतां पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशामध्यें कैकेयीचें जें चित्र रेखाटलें आहे तें खाडिलकरांनीं आपल्या **सांप्रदायाला तंतोतंत धरून** रेखाटलें आहे असेंच दिसून येतें. आणि तो सांप्रदाय म्हणजे नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत चित्रित पात्रांची जी परिणती दाखविली असेल त्याच्या अगदीं विरोधी भूमिकेवर त्या पात्राला नेऊन तेथून त्याच्या स्वभावविकसनाला आरंभ करावयाचा, हा होय. उद्देश हा कीं, कलाविकासाला शक्य तितका अवसर मिळावा. पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील कैकेयीचें जें स्वभाववैशिष्ट्य दाखविलें आहे व ज्या प्रसंगाचें निमित्तानें तिला रंगभूमीवर आणली आहे तो प्रसंग आणि तें तिचें स्वभाववैशिष्ट्य हे जरी क्वचित् वस्तुस्थितीला सोडून असलें तरी नाटककाराच्या अधिकारकक्षेबाहेर किंवा वाचकांच्या कल्पने-पलीकडे तो फेरबदल गेला नाहीं. कैकेयीच्या प्रथमारंभींच्या स्वभावचित्राप्रमाणें कोणतीहि सावत्र आई असूं शकणार नाहीं आणि कैकेयी तशा प्रेमळ अंतःकरणाची केव्हांही नव्हती असें ठाम विधान कोणत्याही आणि कितीही कठोर आणि चिकित्सक म्हणविणाऱ्या टीकाकाराला करतां येणार नाहीं. सबब आपल्या अधिकार-कक्षेबाहेर न जातां स्वतःच्या मुलापेक्षांही राम—सीतेचें जास्त कौतुक करणारी अशी कैकेयी दाखविली आहे ती अवास्तव

नाहीं. सदर्हु कैकेयीचें चित्र नाटकांतील शेवटच्या प्रवेशांतील **कैकेयीच्या चित्राचें उलट छायाचित्र** म्हणून दाखविलें आहे आणि त्या चित्राची प्रभावळ त्या प्रसंगाला शोभेशा पात्राकडून सजविली आहे. जनकराजानें आपल्या खजिन्यांतील उत्तमोत्तम रत्नें निवडून सीता-रामासाठीं मुकुट तयार करून पाठविले आहेत आणि ते अत्यंत दैदिप्यमान आहेत ही गोष्ट दशरथाला पूर्णपणें पटली आहे; परंतु ते कितीही दैदिप्यमान असले तरी त्यामुळें रामाला फारशी शोभा येण्यासारखी नाहीं, उलट रामाच्या मुखकमलामुळें मुकुटालाच शोभा येणारी आहे असें रामासंबंधीं कौतुकाचे उद्गार त्यानें काढले आहेत आणि कैकेयीनेंही त्याचा मनापासून अनुवाद करून स्वतःजवळचीं त्याहीपेक्षां अधिक तेजस्वी रत्नें घालून रामाच्या मुखकमलाला शोभेल असा मुकुट स्वतः तयार करण्याची उत्सुकता दाखवून त्या कौतुकांत भर टाकली आहे. येणेंप्रमाणें रामाला आणि सीतेला कोठें ठेवूं आणि कोठें नको ठेवूं असें वाटण्याइतक्या प्रेमळ मनाची आणि स्वतःच्या मुलांत आणि रामांत—सावत्र मुलांत—यत्किंचितंही फरक न मानणारी अशी **सोज्वळ कैकेयी** दाखवून रघुकुळांतील निर्मळ वातावरण **नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत** खाडिलकरांनीं निर्माण करून ठेवलें आहे आणि हें निर्मळ शांत वातावरण हेंच आगामी खळबळाटाचें पूर्वचिन्ह आहे. अगदीं व्यवहारांतील उदाहरण—लहान मुलें जास्त खिदळावयाला लागलीं म्हणजे त्याची अखेर रडण्यांत होणार हें भाकीत सामान्यतः ज्याप्रमाणें खरें ठरतें; ग्रीष्मऋतूंत सूर्यकिरण तीव्रतेनें तळपूं लागले, किंवा वारा बंद होऊन झाडाचें पान हलेनासें झालें, जीव गुदमरूं लागला म्हणजे ज्याप्रमाणें पाठोपाठ वादळ होऊन पर्जन्याची वृष्टी होते; त्याप्रमाणें सवतीमत्सर नाटकांतील पहिल्या प्रवेशांतील प्रशांत वातावरणावरून **नाटकाचा शेवट प्रक्षोभात्मक** होणार असा कयास बांधतां येतो. आणि तसा तो बांधतां यावा म्हणूनच कुशल नाटककार तशी नाट्यरचना हेतूपूर्वकच करीत असतात; प्रथम कोणतीही सूचना न देतां किंवा तशी एखादी निशाणी न ठेवतां एखादा प्रसंग अचानक-

पणें घडवून आणून कुतूहल उत्पन्न करणें हेंही एक प्रकारचें कौशल्य म्हणून समजलें जाईल पण तें हातचलाखी किंवा नजरबंदीचे खेळ करून दाखविणाऱ्या जादूगाराचें कौशल्य आहे; कलावंत अशा **खऱ्या नाटककाराचें तें कौशल्य नव्हे.** कुशल नाटककार पूर्व-प्रस्ताव केल्याशिवाय नाटकाचा प्रवेश लिहिणार नाहीं, त्याचप्रमाणें पुढील प्रवेशाचा तोल धरल्याशिवाय चालू प्रवेश संपविणार नाहीं किंवा पात्राची पुढील हालचाल सूचित केल्याशिवाय महत्त्वाचें पात्र पडद्याआड करणार नाहीं; मात्र वाचकांची जिज्ञासा उत्तेजित करण्या-करितां प्रवेशाची किंवा पात्राची कामगिरी कशा कारवाईनें पार पाडली जाणार याच्या गमकाचा अंदाज नाटककारानें गुल-दस्तांत ठेवावयाचा असतो तेवढी गोष्ट साधली म्हणजे झालें. यावरून नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशाला प्रस्ताव कोणता आणि शेवटच्या प्रवेशांत कोणत्या प्रवेशाचा तोल संभाळावयाचा असा प्रश्न कोणी करील तर त्याला उत्तर देणें भाग आहे व तें म्हणजे **हे दोन्ही प्रवेश—पहिला आणि शेवटला-अन्योन्यसंबंधी** असावयाला पाहिजेत हें होय. याच दृष्टीनें खाडिलकरांच्या 'सवतीमत्सर' नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशाची आखणी शेवटच्या प्रवेशाच्या विकासाला पूर्णपणें वाव देण्यासाठीं किंवा पहिल्या प्रवे-शावरून शेवटच्या प्रवेशांतली पूर्ण कथाविकासाचा अंदाज येण्यासाठीं म्हणून मुद्दाम **हेतूपूर्वकच** केली आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं; त्या विकासाची परिणती कशा रीतीनें करावयाची एवढाच प्रश्न गुल-दस्तांत ठेवावयाला पाहिजे तो ठेवला आहे आणि त्या अनुरोधानें पहिल्या प्रवेशांतील सोज्वल आणि प्रेमळ कैकेयीकडून रामाला वन-वासाला धाडीपर्यंत वाचकांची जिज्ञासा वाढत्या प्रमाणांत कायम ठेवली आहे. त्याप्रमाणें फक्त पहिल्या प्रवेशामध्यें मंथरेच्या मनांत मंत्रिपदाच्या मोठेपणाची महत्त्वाकांक्षा आणि त्यामुळें तें मंत्रिपद ज्या सुमंत मंत्र्याकडे होतें त्याच्या बायकोबद्दल-विजयेबद्दल-उत्पन्न होणाऱ्या मत्सर भावानें केलेलें बीजारोपण आणि त्याला मंथरेकरवीं 'जनक-राजानें रामसीतेकरितां पाठविलेलें मुकुट महाराजांनीं भरत मांडवी-करितां कैकेयीकडे पाठविले—जो तो रामाची स्तुति करतो, पण भरतच

महाराजांचा खरा लाडका * * * महाराज ते महाराज, कैकेयी ती कैकेयी आणि भरत तो भरत !' इत्यादि भाषणाच्या पाठपुराव्यानें त्या बीजाला केलेला पाणीपुरवठा, आणि त्याची तात्कालिक फलश्रुति म्हणून '**रामाच्या मनांत कांहीं नाहीं; पण लक्ष्मणाच्या मनाचा थांग मला कोठें लागला आहे**' या कैकेयीच्या मुखांतून निघालेल्या उद्गारानें **सवतीमत्सराचा** फुटलेला **अंकूर** इतका कार्यभाग आटोपून त्यामध्यें **कथाविकासाची** जी **पहिली सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा** दाखविली आहे ती तर फारच कुशलतेनें दाखविली आहे. वर लिहिलेंच आहे कीं राजा जनकानें आपल्या खजिन्यांतील उत्तमोत्तम रत्नें निवडून काढून रामसीतेकरितां मुकुट तयार करवून दशरथाकडे पाठविले आहेत, परंतु सीता-रामाच्या सौंदर्यापुढें तीं रत्नें फिक्कीं पडतात असें वाटल्यामुळें स्वतःजवळील त्याहीपेक्षां दैदीप्यमान रत्नें त्या मुकुटांत बसवून नंतर ते मुकूट राम-सीतेच्या मस्तकावर ठेवावयाचे अशा वत्सलभावानें दशरथ--कैकेयी रामसीतेचें कौतुक करीत असतांना सीतेला कोणत्या रत्नानें शोभा येईल या दशरथ-कैकयीच्या प्रश्नाला सीतेचा मोठेपणा दर्शित करण्यासाठीं 'आम्ही सर्व आईच्या पोटांतून जन्माला आलों आहों; ही स्वयंभू आहे. रत्नांनीं झाकली काय किंवा **वल्कलानें आच्छादिली काय**, फरक मुळींच दिसणार नाहीं.' या रामानें दिलेल्या उत्तरानें सूचित केलेली पुढील **कथाविकासाची पहिलीच सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा** फारच बहारीची आहे; रामाच्या मुखांतून हे उद्गार इतक्या सहजासहजीं आणि अशा प्रसंगीं उच्चारविले आहेत कीं त्यांचा मूळ हेतू वरवर पहाणाराच्या लक्षांत सहसा येत नाहीं, परंतु त्या आनंदमयी वातावरणांत सीतेला वल्कलानें आच्छादण्याची उपमा रामाला कां सुचावी, या दुर्बुद्धीचा आणि **नाटकाच्या अंतिम हेतूचा कार्यकारणभाव** असेल कीं काय याचा जरा सखोल बुद्धीनें आपण विचार केला म्हणजे त्याचें रहस्य लक्षांत येतें. आतां अशा तऱ्हेची अशुभ उपमा मुखांतून सहजासहजीं वदली जाणें, मनाला खचविणारे विचार मनांत उद्भूत होणें, किंवा कांहीं कारण नसतां मन एकाएकीं उद्विग्न होणें या वस्तुस्थितीची किंमत त्या वेळच्या परिस्थितीशीं किंवा

वातावरणाशीं तुलना करून पाहिल्यास फारशीं वाटत नाहीं ही गोष्ट खरी; परंतु ' कांहीं असलें तरी हें कांहीं ठीक नाहीं ' अशा ओझ-रत्या विचाराची झुळूक विचारी मनाला लागल्याखेरीज रहात नाहीं आणि एखाद्यानें बेफिकीरपणानें ' अं: त्यांत काय आहे ' एवढ्याच तुच्छतादर्शक विचारप्रदर्शनानें त्याची संभावना केली तरी त्या बेफि-कीरवृत्तीच्या पोटींच त्या विचाराच्या अस्तित्वाची किंमत आहे या गोष्टीची अप्रत्यक्षपणें कबुली मिळते. आतां ती किंमत कमी जास्त वाटणें किंवा अजिबात न वाटणें ही गोष्ट निराळी. मुख्य मुद्दा म्हणजे त्या तशा तऱ्हेचा विचारोघ अत्यंत सूक्ष्म जरी असला तरी भासमान होण्याइतक्या स्पष्टपणानें तो सुरू झालेला असतो ही गोष्ट नाकबूल करतां येत नाहीं. एखाद्या फार उंचीवरून खालीं पडणाऱ्या पाण्याच्या धबधब्यांतील मासा किंवा एखादा जलबिंदू हासुद्धां प्रथमतः अत्यंत शांत अशा जलसंचयामध्यें आपल्या इच्छेनुसार सर्वत्र विहार करीत असतो; परंतु त्या जलसंचयाला धबधब्यांतील गुरुत्वाकर्षणाची ओढ लागून त्याला जेव्हां ओघाचें स्वरूप येतें व तो ओघ हळूंहळूं जसजसा धबधब्याच्या जवळजवळ जाऊं लागतो, तशी तशी ती ओढ वाढत जाऊन अखेर अनिवार होत असल्यामुळें त्या माशाची किंवा त्या जलबिंदूची इच्छा त्या ओघाच्या स्वाधीन होऊन त्याच्या इच्छेविरुद्ध त्या धबधब्यांतून त्याला अधःपात करून घ्यावा लागतो ही वस्तुस्थिति प्रत्यक्ष धबधबा पाहणाऱ्याला किंवा धबधब्याची कल्पना असणाऱ्या मनुष्याला आकलन करतां येण्यासारखी आहे. त्या माशाला किंवा त्या जलबिंदूला अधःपाताची ओढ लागते ती सर्वत्र सारखीच असते असें नाहीं. धबधब्याच्या तोंडाशीं ती जास्त असेल आणि तें अंतर जसें जसें जास्त होईल तशी तशी ती ओढ कमी होईल आणि अशी एखादी तरी जागा फार दूरवर अंतरावर कां होईना पण असूं शकेल कीं, त्या जागीं त्या पाण्याला ओढ अशी बिलकूल नसून कांहीं तरी कृत्रिम हालचाल झाल्याशिवाय त्या पाण्यावर एखादा लहानसा तरंगसुद्धां उमटूं शकत नाहीं. अशा प्रशांत जलसंचयांतील जलबिंदूला धबधब्याची जी **पहिली ओढ** बसेल ती एकदम धकाध-कीच्या तीव्र स्वरूपाची नसून **अत्यंत सूक्ष्मच** असणार; क्वचित्

प्रसंगीं प्रथमतः ती भासमानही होणार नाहीं इतक्या सूक्ष्म स्वरूपाची असेल आणि ज्यावेळीं भासमान होईल त्यावेळीं तिचें अस्तित्व मनाला पटलें तरी ' ऊंः त्यांत काय आहे ! नेहमींप्रमाणें हा कृत्रिम तरंगाचाच धक्का असेल ! ' असें वाटून तो पहिला सूक्ष्म पण भासमान होण्याइतका स्पष्ट धक्का उपेक्षणीय म्हणूनच अलक्षित असा राहील, परंतु जशी जशी प्रवाहाची ओढ वाढत जाईल तशी तशी त्या धक्क्याची मातब्बरी कोणी न सांगतां न सुचवितांही लक्षांत येईल; तथापि त्यानंतरच्या मातबर धक्क्याची नाट्यलेखन कलेच्या दृष्टीनें फारशी किंमत नसून **खरी किंमत** त्या सूक्ष्म रीतीनें का होईना पण स्पष्टपणें भासमान होणाऱ्या **पहिल्या आंदोलनाची** आहे आणि ही अवघड कामगिरी पार पाडण्यास लेखक हा ज्या-प्रमाणें कुशल असावयास पाहिजे त्याप्रमाणें त्या कामगिरीचें रहस्य जाणण्यास त्याचा **भोक्ताही तितकाच रसज्ञ** असावयास पाहिजे. असो.

येणेंप्रमाणें खाडिलकरांच्या नाटकांतील पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील वैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें विचार केल्या-नंतर त्यापुढील विशेषत्वानें लक्ष वेधणारा विषय म्हणजे **पात्रांचा स्वभावपरिपोष** आणि **कथानकाचा विकास** हा होय ! वरील सामान्य चर्चेंत ' विकास ' या शब्दाचें स्पष्टीकरण प्रथम बीज, नंतर अंकूर, पालवी, मिटलेली कळी, उमलती कळी, उमल-लेली कळी, किंवा उमलतें फूल, उमललेलें फूल आणि नंतर अखेर फळ अशा चढत्या क्रमानें केलें आहे; तथापि नाट्यरचनेसाठीं फलापासून बीजाकडे उलट क्रमानें जरी गेलें तरी तो क्रमही ' विकास ' या सदरांतच पडेल. कोणत्याही रीतीनें कां होईना पण एका टोंकापासून **चढत्या किंवा उतरत्या क्रमानें** दुसऱ्या टोंकाला जाणें यालाच विकास म्हणतां येईल; मग तो पात्राच्या स्वभावाचा असो किंवा कथानकाचा असो. या दृष्टीनें खाडिलकरांच्या नाटकाकडे पाहूं गेल्यास वरील ' **विकास** ' या शब्दाचें स्पष्टीकरण जास्त विशदपणानें आणि सोदाहरण असें होईल तरी त्यांच्या ' **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** ' या पहिल्याच नाटकांतील सवाई माधवराव या प्रमुख पात्राकडे स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीनें पाहूं.

सदरहू **नाटकाचें अंतिम ध्येय** म्हणजे त्याच्या नांवाप्रमाणें सवाईमाधवराव यांचा मृत्यु होय. आणि तो मृत्यूसुद्धां शनवार वाड्यांतील तिसऱ्या मजल्यावरून खालील कारंजावर उडी घेऊन आत्महत्या करण्याच्या स्वरूपाचा आहे; अर्थात् आत्महत्येपर्यंत मजल येण्याच्या आधीचीं सर्व मानसिक स्थित्यंतरें चढत्या प्रमाणांत दाखविणें हाच त्या पात्राचा मुख्य **स्वभावपरिपोष** होय. आतां हा दुःखदायक शेवट चढत्या पायरीनें दाखविण्यासाठीं **माधवरावाचें रंगभूमीवरील पहिलें आगमन** दाखविलें आहे, तें नवराबायकांच्या लाडक्या धुसफुशींत दाखविलें आहे आणि त्यानंतर केशवशास्त्र्यानें माधवरावाच्या मनांत संशयाचा कलिप्रवेश करून दिल्यानंतर 'मी पंत प्रधान कीं नाना पंत प्रधान' अशा त्याच्या मानसिक स्थितींत पहिला प्रवेश संपविला आहे. अखेर आत्महत्येपर्यंत जाणाऱ्या संशयग्रस्त मनाची स्थिति लक्षांत आणली म्हणजे या **पहिल्या प्रवेशाची उठावणी फारच मनोरम** वाटते. याबद्दलचें विवेचन 'नाटकाचा पहिला प्रवेश' या भागांत केलें आहे. सदर्हू प्रवेशाच्या शेवटीं—'आजच्या दरबारांत नानाची एखादी तरी गोष्ट खोडून काढावयाची या उद्गारानें नानासंबंधानें अप्रीति उत्पन्न झाल्याचें दर्शित झालें आहे हें खरें; परंतु प्रत्यक्ष दरबारांत नानाच्यासमोर ती खबीर वृत्ती पूर्वीप्रमाणें कायम रहात नाहीं. नानाच्या रुबाबापुढें ती वृत्ती कांहीं वेळ नामोहरम व्हावी, पुन्हां कांहीं वेळानें ती वृत्ती उचंबळून यावी असें होतां होतां नागनाथाला हत्तीच्या पायीं देण्याबाबत नानांचा हुकूम रद्द करून आपल्या अधिकाराचें अस्तित्व प्रत्ययाला आणून द्यावयाचें हा मुख्य हेतू बाजूला राहून उलट नागनाथाच्या देहांत प्रायश्चित्ताला नानाच्या इच्छेप्रमाणें पूर्ण संमति देऊन इंग्रजाशीं चालू असलेल्या राजकारणाबाबत नानांनीं स्वीकारलेल्या धोरणाला मात्र त्याची एखादी तरी गोष्ट खोडून काढावयाची म्हणूनच विरोध केला. त्यावेळीं **सवाई माधवरावाच्या मनाची स्थिति** वेळोवेळीं कशी चंचल होत होती याचें दिग्दर्शन खालील वाक्यांनीं मोठ्या कुशलतेनें केलें आहे. **अंक पहिला प्रवेश तिसरा**- "नाना, **नागनाथासंबंधानें तुम्ही**

म्हणालां तसें नाहीं केलें तर? नका करूं असा माझा हट्ट नाहीं. पण—" " नागनाथाला शिक्षा करूं नका असें नाहीं हो मी म्हणत. नाना, तुमच्या विचाराविरुद्ध मी कधीं तरी जाईन का?" "इतक्यांत कांहीं कळवावयाचें नाहीं. प्रत्येक गोष्टींत आमची आज्ञा व्हावयाच्यापूर्वी तुम्ही हुकूम सोडतां हें मला नाहीं पसंत." " नाना आणि मी कांहीं दोन नाहीं. " " कोतवालाला आमचा हुकूम सांगा, आजच्या आज नागनाथ हत्तीच्या पायांखालीं चिरडून मेला पाहिजे व आम्ही आणि नाना एक आहों हें जगाला समजलें पाहिजे. " पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशामध्यें नानाच्या अरेरावी वर्तनाबद्दल माधवरावाच्या मनांत विकल्प उत्पन्न झाला होता खरा; पण नानाच्या तोंडावर तो प्रत्यक्ष बोलून दाखविण्याचें धैर्य त्याच्या अंगांत उत्पन्न झालें नव्हतें; सबब '**मनस्येकं वचस्येकं**' या रीतीनें आपल्या इच्छेविरुद्ध कां होईना, पण नानाचें कांहीं थोडेसें म्हणणें ऐकल्यासारखें करावें आणि आपलाही कांहीं तरी अधिकार गाजविण्यासाठीं नानाची एखादी गोष्ट मनाला पटण्यासारखी असूनही आपल्या इच्छेविरुद्धच पण आपला केवळ हट्ट म्हणून खोडून काढावी. याप्रमाणें माधवरावाचे कलुषित विचार अंशतः आचारांत आणले आहेत आणि पहिल्या प्रवेशापेक्षां तिसऱ्या प्रवेशांत हें **दूषित वातावरण चढत्या प्रमाणांत** गेलें आहे. त्यानंतरच्या पहिल्या अंकांतील पांचव्या प्रवेशामध्यें खासगी कारभाराचा मूळ प्रश्न निघून त्याची व्यवस्था आईसाहेबांनीं पहावी असा निर्णय माधवरावाच्या मुखानें दिला आहे. खरें म्हटलें असतां खासगी कारभाराच्या व्यवस्थेंत नानांनीं कोणत्याही प्रकारची ढवळाढवळ करूं नये आणि ते करू लागले तर ती आपण करूं देऊं नये आणि खासगी कारभार पुन्हां पूर्वीप्रमाणें बाबासाहेबांना द्यावा अशा मनाच्या पूर्ण तयारीनें माधवराव होता. शिवाय नानांच्याबद्दल 'आईसाहेबांचा पहिल्यापासून नानाकडे ओढा'—'बाबासाहेबांना याच गोष्टीची चीड होती'—'प्रथम आईसाहेबांशीं एकांत करून नाना सरकारचे दर्शनास आले असावेत'—अशा तऱ्हेनें केशवशास्त्र्यानें आगाऊच गरळ ओकून ठेवलेलें असल्यामुळें **अगोदरच दूषित झालेलें माधवरावाचें मन जास्तच कलुषित** केलें होतें. तथापि

खासगी व्यवस्थेबाबत नानांना प्रत्यक्ष आईसाहेबांचाच पाठिंबा मिळाल्यामुळें– 'आईसाहेबांचा बाबासाहेबांविरुद्ध असा हट्ट! कांहींच बोलतां येत नाहीं; आईसाहेबांना पाहूं देत व्यवस्था' असा खासगी कारभाराचा निकाल स्वतःच्या मनाविरुद्ध माधवरावाला करावा लागला. त्यावेळीं आईसाहेबांना बरोबर आणण्याची जर नानांनीं खबरदारी घेतली नसती तर माधवरावानें आपला हट्ट जरूर चालविला असता; परंतु आईसाहेबांमुळेंच आणि त्यांच्या पोटांतच यशोदाबाई म्हणजे स्वतःची प्रत्यक्ष बायको असल्यामुळें माधवरावाच्या हातून त्याप्रसंगीं नानाची अब्रू बचावली गेली. प्रस्तुत कथानकाबाबतच्या मुख्य गोष्टी म्हणजे नागनाथाची देहांत शिक्षा आणि खासगी कारभाराची व्यवस्था, या नानांच्या म्हणण्याप्रमाणें कोणत्याही कारणास्तव कां होईना पण स्वतःच्या इच्छेविरुद्ध माधवरावानीं ऐकल्या खऱ्या; पण त्यामुळें नानांच्या अरेरावीपणाबद्दल मात्र त्यांच्या मनांतील अढी जास्तच दृढ झाली आणि ती इतकी कीं आपल्या रंगमहालांत बायकोशीं शृंगारचेष्टा करीत असतांनाही नानांच्याबद्दलचें शल्य आणि स्वतःच्या लाचार स्थितीची जाणीव याचे त्याला मधून मधून धक्के बसत होते. माधवराव आणि यशोदा एकांतांत असतांनाच तो प्रसंग आहे. आपल्या प्रेमाची खूण म्हणून स्वतः हातांनीं कशिदा काढलेला शेला घेऊन यशोदा उभी आहे, मात्र त्यामध्यें एखादें चांगलेंसें चित्र काढून मग तो नवऱ्याला पांघरावयाला द्यावयाचा या विचारांत ती आहे. त्यावर कोणतें चित्र काढावें याचा विचारविनिमय करतांना **'एक बाई उभी असून तिच्या हातांतील सोन्याच्या पिंजऱ्यांतील राघूला ती–'** इतके यशोदाबाईच्या तोंडचे शब्द एक-तांक्षणींच **त्याचा स्वतःचाच, शनवारवाड्यांत नानांनीं कोंडमारा केला असल्याची जाणीव होऊन तो एकदम दचकतो.** अशा तऱ्हेनें स्वतःबद्दलच्या लाचार स्थितीची जाणीव आणि नानाबद्दलचें शल्य यांचें त्याला मधून मधून धक्के बसण्यापर्यंत त्याची मजल गेली होती. शिवाय नानाबद्दल माधवरावाचें मन कलुषित करतांना केशव-शास्त्र्यानें नानांच्या आणि आईसाहेबांच्या संशयित वर्तनाबाबत अप्रत्यक्ष आणि ओझरत्या केलेल्या उल्लेखाची त्यांत भर पडून स्वतःच्या

पत्नीबाबतही निःशंकपणानें जरी नाहीं तरीपण ' रमाकाकूंच्या पतिप्रेमाची बरोबरी कोठें तरी सांपडेल का ? काका धन्य म्हणून त्यांना असली बायको मिळाली ! ××× माझ्या काकूंचें काकांवर जितकें प्रेम होतें तितकें तुझें माझ्यावर ×× " या उद्गारांनीं अगदीं सूक्ष्मतेची ओझरती शंका त्याच्या मनांत येऊन **पत्नीसमोर तसा उघड उल्लेख** करण्यापर्यंतही त्याची मजल गेली आहे. प्रथमतः नानाच्या राजकारणाबद्दल माधवरावाचें मन पूर्णपणें बिघडवून टाकल्यानंतर त्याच्यावरही आणखी भर टाकण्यासाठीं म्हणून नानाच्या खासगी चारित्र्यावर अनैतिक वर्तनाचे शिंतोडे उडविण्याचा प्रयत्न केशवशास्त्र्यानें केला आहे व तो थोडाबहुत नव्हे तर बऱ्याच अंशीं सफल झाला आहे. सवाई माधवरावाच्या आत्महत्येचें मुख्य कारण म्हणून जें दाखविलें आहे तें म्हणजे नाना फडनवीस आणि आईसाहेब (माधवरावाची सासू) यांचा पूर्वीपासून अनीतीचा संबंध असून माधवरावाची बायको यशोदाबाई हें त्यासंबंधाचें फल होय, त्याबद्दलचा हा संशय होय. अर्थात् माधवरावाच्या मनांत या **संशयाचें बीजारोपण** करण्यासाठीं त्याच्या मनोभूमीची प्रथम जी पोखरणी केली आहे आणि ती ज्या प्रमाणांत केली आहे त्याचा सूक्ष्म विचार केला असतां पात्राच्या **स्वभावपरिपोषाच्या कलाकुसरीचें रहस्य** लक्षांत येतें आणि संशयग्रस्त मनाची स्थिति प्रथमतः कशी चंचल असते; वेळोवेळीं त्याचें आंदोलन कसें होत असतें, बोलण्याचालण्यांत कशी धरसोड असते याचें वास्तविक चित्र माधवरावाच्या स्वभावरेखनांत कसें तंतोतंत उमटलें आहे ही गोष्ट लक्षांत येण्यास फारसे श्रम करावे लागत नाहींत. त्याचप्रमाणें पहिल्या प्रवेशांतील कथाविकासाची पहिली सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा देण्यांत खाडिलकरांच्या लेखणीचें जें कौशल्य दिसतें, तेंच कौशल्य पात्रांच्या स्वभावपरिपोषाच्या पहिल्या पायऱ्या पहात असतानांही दृष्टोत्पत्तीस येतें ; अर्थात् 'केवळ आकाशांतून पडलें म्हणून धरित्रीनें झेललें' अशी ही सहजासहजीं घडून आलेली गोष्ट नसून ती घडवून आणण्यासाठीं बुद्धी आणि लेखणी यांना शीण दिला आहे. आणि हा शीण केवळ पहिल्या भागापुरताच म्हणजे स्वभावपरिपोषाच्या सुरवातीपुरताच नसून नाटकाच्या अखेरपर्यंत त्याचा पाठपुरावा केला आहे.

पहिल्या अंकामध्यें नागनाथाला हत्तीच्या पायीं चिरडून मारण्याची शिक्षा देऊन स्वतःच्या इच्छेविरुद्ध नानांच्या मताला मान दिल्याबद्दल माधवरावाचें मन त्याला खात होतें, शिवाय बाबासाहेब आणि नागनाथ यांचा तंटा मिटला म्हणून यशोदाबाईनें पर्वतीला केलेला नवस फेडण्यासाठीं नाना आणि आईसाहेब यांनीं केलेली थाटाची तयारी याची त्यांत भर पडली होती आणि त्यांतही केशवशास्त्र्यानें—'रामानें वालीला मारलें त्यावेळीं वालीचा भाऊ सुग्रीव आणि वालीची बायको तारा या दोघांनीं देवानें आपल्यावर खैर केली म्हणून परमेश्वराची पूजा-अर्चा केली—' अशा तऱ्हेचा विषगर्भित आणि त्या प्रसंगाला जवळ जवळ लागूं पडणारा दृष्टांत देऊन त्या भरांत भर घातली होती, अर्थात् अशा चिडलेल्या आणि संत्रस्त मनःस्थितींत आईसाहेब आणि नाना यांचा थाटामाटानें नवस फेडण्याचा हेतू आणि त्याच्या पोटीं साधण्याचें राजकारण हें सहजासहजीं- आईसाहेब आणि नाना यांची केवळ इच्छा म्हणून-साधणें शक्य नव्हतें. पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत माधवरावाच्या मनांत घर करून बसलेला **नानाबद्दलचा विरोध** पहिल्या अंकांतील तिसऱ्या प्रवेशांतील दरबारांत पूर्वीप्रमाणें **नानांच्यासमोर टिकूं शकला नाहीं**. किंचित् विरोध केल्यासारखें दाखवून अखेर नानाच्या इच्छेला माधवरावानें स्वतःच्या इच्छेविरुद्ध **पूंर्णपणें** मान दिला आहे.

दुसऱ्या अंकामध्यें माधवरावाची **संतप्त मनःस्थिति** वरील कारणामुळें **चढत्या प्रमाणांत** असल्यामुळें पर्वतीची महापूजा, दीपोत्सव, मिरवणूक यांच्या पोटीं राजकारण साधण्याचा नानाचा इच्छित हेतू पहिल्याप्रमाणें सहजासहजीं साधूं शकला नाहीं. त्यासाठीं त्यांना मुद्दाम तसा आग्रह धरून बसावें लागलें व थोडासा त्रागाही करावा लागला आणि त्या त्राग्यांतसुद्धां 'मी नवस केला नसता तर किती तरी बरें झालें असतें!' या यशोदाबाईच्या नैराश्यपूर्ण उद्गारांची जेव्हां भर पडली तेव्हांच माधवरावानें त्यांच्या इच्छेला मान दिला आणि तोसुद्धां पूर्ण मान नसून **अंशतः** मान दिला. माधवराव नानाला उद्देशून त्यावेळीं

म्हणतो 'बाहेरच्या सोंगानें परमेश्वर कांहीं फसणार नाहीं, तेव्हां आम्ही पूजाअर्चेच्या वेळीं येत नाहीं. थाटामाटानें नाना, तुमचें राजकाज साधेल. आम्ही दीपोत्सवाचे वेळीं अंबारींत बसून मिरवत पर्वतीला येऊं.' येथपर्यंत नानाबद्दलचें कलुषित मत त्याच्या तोंडावर बोलून दाखविण्याइतकी माधवरावाची मनःस्थिति पोंचविल्यानंतर पर्वतीच्या देवालयांत आईसाहेब आणि नाना एकमेकांशीं बाजीरावासंबंधीं हळूं-हळूं गुप्तपणें बोलत असतांना तेथें माधवरावाला आणून आणि तें दृश्य प्रत्यक्ष दाखवून त्याच्या मनांतील संशयाला प्रत्यक्ष प्रमाणाचें खतपाणी दिलें आहे व केशवशास्त्र्यानें त्याच मुद्याबाबत बाबासाहेबांचें म्हणून बनावट केलेलें पत्र त्याच्या हातीं देऊन त्याच **संशयाच्या बीजाला स्पष्ट अंकूर** फोडून ठेवला आहे आणि 'व्यभिचारप्रेमांत उत्पन्न झालेली घाणीची घोरपड नानांनीं माझ्या गळयांत बांधली.' अशा जळफळणाऱ्या वृत्तींत माधवरावाला आणून ठेवून दुसरा अंक समाप्त केला आहे.

तिसऱ्या अंकामध्यें खुद्द नाना आणि आईसाहेब यांच्या परवानगीशिवाय माधवरावाला कोणीही भेटूं नये असा बंदोबस्त झाल्यामुळें त्या उभयतांच्याबद्दल वाटणाऱ्या तिटकाऱ्याची मजल इतकी गेली कीं नानांची किंवा कोणाचीही ;भीडमर्यादा न ठेवतां किंवा कसलीही भयभीति न बाळगतां किंवा पहिल्याप्रमाणें राजकारणाचीही पर्वा न करतां माधवरावाला तो कोंडमारा सहन न झाल्यामुळें **भर दरबारांत सर्व सरदार-दरकदारांसमोर** उघडउघड तो सांगून टाकतो कीं 'शनवार वाड्यांत मी नानांचा कैदी आहें आणि माझ्यावर पहारेकरी कोण म्हणाल तर आमच्या सासूबाई!' त्यानंतर माधवरावाला आनंद व्हावा म्हणून आईसाहेब त्यांना तसबिरा दाखवीत असतानां "ह्या तसबिरा तुमच्या नानाला अर्पण करा म्हणजे ते खूष होऊन पर्वतीवर आणखी एखादा दीपोत्सव करून तुमची हौस पुरवतील.XXXXजा, त्यांच्या वाड्यांतच रहावयाला जा." असें मर्मभेदी तीव्र उत्तर देऊन **स्त्रीदाक्षिण्याची नव्हे तर वडिलकीच्या मानाची मर्यादाही त्यानें ठेवली नाहीं.** ही परिस्थितीही स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीनें अभ्यासनीय आहे.

माधवरावाच्या मनामध्यें संशयाच्या वेडानें इतका धुमाकूळ घातल्यावर त्याची जास्त वाढ करण्याचें काम केशवशास्त्र्याला फारसें अवघड नव्हतें. त्यावेळीं नाना, माधवराव आणि यशोदाबाई यांच्या तसबिरांचें वर्णन माधवरावाजवळ करतांना तिघांच्याही चेहऱ्यांत साम्य आहे असा त्यानें ध्वनि काढला आहे आणि माधवरावाच्या मनांत "नानांच्या आणि हिच्या चेहऱ्यांत सारखेपणा असणें जुळतें एक वेळ—पण माझ्या चेहऱ्यांत—कसें म्हणतां? काय कारण बरें?" अशा तऱ्हेची बायकोच्या कमअस्सल बीजाबद्दल पूर्ण खात्री आणि स्वतःच्या बीजासंबंधीं संशय उत्पन्न करून ठेवला आहे आणि त्याच्या त्या तशा अंतःकरणाच्या जास्त नाजूक स्थितींत पोवाडेवाल्याकडून माधवरावाच्या कानावर—'श्रीमंत सवाई रावसाहेब वशिल्याचा मोतीदाणा × × × वशिल्याचा भानु आणला" अशा तऱ्हेचा खोडसाळ पोवाडा ऐकवून आणि नागनाथाला शिक्षा सांगितली त्यावेळीं त्यानें उच्चारलेल्या "नानाच्या वशिल्याचा, भानूच्या बीजाचा—" या शब्दांची आठवण करवून स्वतःच्या बीजासबंधाचा संशय जास्त दृढ करून दिला आहे आणि 'माझ्या सासूप्रमाणें माझी आईही भ्रष्टच असली पाहिजे' अशा विचारांच्या अत्यंत कष्टप्रद मनस्थितींत माधवरावाला आणून ठेवून **संशयाच्या चढत्या कमानींत** तिसऱ्या अंकाचा शेवट केला आहे.

'माझी आई भ्रष्टच असली पाहिजे' ही कल्पनाच इतकी दुस्तर आहे कीं तिला भ्रष्ट करणाराचा सूड घेतल्याशिवाय मनाला समाधान मिळणें शक्य नाहीं आणि तें समाधानसुद्धां तात्पुरतें समाधानच होय! शिवाय तें तात्पुरतें समाधानही तो सूड खुनाच्या स्वरूपांत उगवल्याशिवाय मिळणें नाहीं. हीच--अगदीं हीच स्थिति सवाई माधवरावाची **चवथ्या अंकांत** झाली आहे आणि तिसऱ्या अंकाप्रमाणें राजदरबारामध्यें सर्व सरदारांसमोर नानांच्याबद्दल वाटणारा संताप व्यक्त करण्याइतकाच नव्हे तर गारपिरावर दसऱ्याचे दिवशीं शमीपूजनाचे समारंभाचे वेळीं **भर चवाट्यावर—सर्व समाजासमोर** नानांच्या पापाचीं आंतडीं चवाट्यावर आणण्यासाठीं त्याच्या पोटांत खंजीर खुपसून त्याचा सूड उगविण्याच्या भरांत अंबारींतून उडी टाकण्यास

तयार होण्याइतक्या बेभान स्थितींत चौथ्या अंकांत सवाई माधवराव पोंचला आहे. तीन अंकांपर्यंत माधवरावाची मनःस्थिती चढत्या प्रमाणांत जरी बेफाम झालेली दाखविली आहे तरी अगदीं जवळच्या **आप्तेष्टांची ओळख विसरण्याइतकी** ती बेभान झाली नाहीं. परंतु चवथ्या अंकांत ती मर्यादाही राहिली नाहीं आणि त्यामुळें प्रत्यक्ष सासूला " आपल्या व्यभिचारानें कोणत्या नवऱ्यास रात्रंदिवस तळमळत पाडलेंत ? कोणच्या घराण्यांत जन्मास येऊन आपल्या आईच्या व्यभिचाराचें प्रदर्शन केलेंत ? " असा सीधा सवाल करण्यापर्यंत त्याच्या संतापाची मजल जाऊनच थांबली नाहीं तर "वाईट, घाण व पापमय पदार्थापासून सर्व स्त्रीजात निर्माण झाली आहे " अशी समजूत होण्याइतकी त्या संशयाच्या वेडाची मजल जाऊन पोंचली आहे आणि " पुरुषांना फसवून सर्व जगावर राज्य करण्याचा मक्ता परमेश्वरानें बायकांना दिला आहे " असें सरसहा विधान माधवरावाच्या तोंडून वदविलें आहे आणि **पांचव्या अंकांत** तर नानाफडनविसाचा सूड घेण्याच्या भरांत **स्वतःला विसरण्याइतकी** त्याची मनःस्थिति कशी बेफाम झाली आहे ती पाचव्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत पूर्णपणें दाखविली आहे. या प्रवेशांत नाना आणि आईसाहेब यांच्याच दर्शनानें माधवरावाचें पित्त खवळून जावें इतकीच त्याच्या मनाची स्थिति राहिली नसून नानाचा खून करण्यासाठीं उगारलेला खंजीर बजाबानें काढून घेतला म्हणून बजाबाला पाहिल्याबरोबरही सवाई माधवरावाचें पित्त भडकून जाण्याइतकी त्याची वृत्ति हलक झाली आहे. या प्रवेशांत तो आपल्या आवडत्या बायकोला ओळखत नाहीं आणि स्वतःलाही विसरून गेला आहे. अशा आत्यंतिक निराशावस्थेंत असतांना या संशयपिशाच्चाला मुर्च्छा देणारा मांत्रिक म्हणजे सवाई माधवरावाचे श्वशुर बाबासाहेब यांच्या प्रत्यक्ष पत्रानें तो संशय दूर होऊन त्याचवेळीं बाबासाहेबांचें प्रत्यक्ष दर्शन झाल्यामुळें आनंदातिरेकानें बेहोष होऊन त्या हर्षवायूच्या भरांत बाबासाहेबांना एकदम भेटण्यासाठीं म्हणून सवाई माधवरावानें **तिसऱ्या मजल्यावरून कारंजावर उडी** घेतली असल्यास त्यांत बिलकूल नवल नाहीं.

'**सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**' हें खाडिलकरांचें पहिलें नाटक किंवा त्याच्या बदलत्या स्वरूपाच्या कालमानाप्रमाणें तें फार झालें तर दुसरें नाटक म्हणून म्हणतां येईल आणि त्या नाटकांतील **स्वभावपरिपोष** इतक्या सर्वांगीण दृष्टीनें **पूर्णावस्थेला** नेला आहे ही गोष्ट विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

संगीत विद्याहरण नाटकांतील स्वभावपरिपोष.

देवगुरु बृहस्पती व दैत्यगुरु शुक्राचार्य हे प्रतिस्पर्धी म्हणून प्रसिद्ध आहेत. आपल्या प्रतिस्पर्ध्यांचा अपमान करण्यासाठीं शुक्राचार्य हा 'कवि' आहे, आमच्या गुरूसारखा ज्ञानी नव्हे असें म्हणून देवें त्याला हिणवूं लागले; तेव्हां कवीच्या भरारीपुढें ज्ञानही ठेंगू होतें हें देवांच्या प्रत्ययास आणून देण्याकरितां शुक्राचार्यानें उग्र तपश्चर्या करून भोलानाथ शंकराच्या प्रसादेंकरून संजीविनी विद्येची प्राप्ती करून घेतली आणि आपल्या मुलीला—देवयानीला—मनाजोगता वर मिळाला म्हणजे त्या जामाताला हुंडा म्हणून संजीविनी विद्या देईन असा पुकारा त्यानें करविला; त्यावेळीं धूर्त देवेंद्रानें देवगुरु बृहस्पतीच्या मुलाला-रूपगुणसंपन्न कचाला—बृहस्पतीच्याच संमतीनें मुद्दाम शुक्राचार्याकडे विद्याभ्यासाला म्हणून पाठवून दिलें आणि कचानेंही देवेंद्राचे सभेंत देवयानीचें मन प्रसन्न करून घेऊन देवेंद्राचा हेतू तडीस नेण्याचा विडा हौसेनें उचलला आणि शुक्राचार्यांकडे—गुरुगृहीं—दाखल झाला. शुक्राचार्यानें हें कपट ओळखलें नाहीं असें नाहीं; त्यानें तें त्याच वेळीं ओळखलें; पण देवेंद्राच्या जाळ्यांतच देवेंद्राला अडकवावा या बुद्धीनें त्यानें कचाला 'शिष्य,' म्हणून ठेवून घेतलें, इतकेंच नव्हे तर देवयानीच्या गुणावर मोहित होऊन कच जर आपल्या सांप्रदायांत सामील झाला आणि शुक्राचार्यांचा जामात या नात्यानें त्यांच्यामागून दैत्यगुरूच्या आसनावर विराजमान होण्यास जर तो राजी झाला तर दैत्यांचा राजा वृषपर्वा यानें देवेंद्रावर मिळविलेल्या विजयाहून फारच मोठा विजय शुक्राचार्यानें बृहस्पतीवर मिळविल्यासारखें होईल, या बुद्धीनें कचावर प्रेम करून त्या प्रेमाच्या जोरावर कचाला माझ्या सांप्रदायाचें पचनीं पाड अशी आज्ञा त्यानें देवयानीला केली. अशा रीतीनें देवयानीला प्रसन्न करून घेण्याचा कचाचा मार्ग

बिनधोक झाला आणि प्रेमाचें बीज एकमेकांच्या मनांत रुजून तें उघडपणें बोलून दाखविण्यापर्यंत त्याची सीमा गेली; त्याचबरोबर शुक्राचार्यांचा प्रत्येक शब्द शिरसावंद्य मानून 'कचासारखा आज्ञाधारक शिष्य मीं यापूर्वी पाहिला नाहीं' असें प्रशस्तिपत्र शुक्राचार्यांकडून मिळविण्याइतकी आपल्या गुरुभक्तीच्या एकनिष्ठपणाची मजलही कचानें नेली. येथपर्यंत सर्व गोष्टी कोणत्याही अडथळ्यावांचून सुरळीतपणें चालल्या होत्या; परंतु **पहिली अडचण**—त्यानंतर मुख्य अडचण—आली ती शुक्राचार्यांच्या सांप्रदायाची आली. **नाटकांत कोणतेंही संकटाचें स्थान म्हटलें म्हणजे पात्राच्या स्वभावपरिपोषाचें उत्तम संधिस्थान होय**! अर्थात् हींच संधिस्थानें उत्तरोत्तर तिव्रतर करून त्यामधून पात्रांना खेळवीत अधिकाधिक उज्वल रूपानें त्यांच्या चारित्र्याचें विशेषत्व सिद्ध करणें हाच त्या **पात्रांचा स्वभावपरिपोष** होय. प्रस्तुत प्रसंगीं हें संधिस्थान—ही अडचण म्हणजे शुक्राचार्यांच्या खऱ्या खुऱ्या सांप्रदायांत सामील होण्याची म्हणजे मद्यप्राशनाची दीक्षा घेण्याची होय. शुक्राचार्यानें एक वेळ संजीविनी विद्या दुसऱ्याला शिकविली असती, पण आपल्या सांप्रदायाचें जें मुख्य चिन्ह म्हणजे मद्यप्राशन तें सोडण्यास तो केव्हांही तयार झाला नसता, इतका आपल्या सांप्रदायाचा तो कट्टा अभिमानी होता आणि म्हणूनच आपल्या सांप्रदायाच्या अभिमान्याशिवाय इतर कोणालाही आपली मुलगी देवयानी आणि आपली विद्या संजीविनी देणार नाहीं अशी त्यानें जाहीर घोषणा केली होती आणि ही नुसतीच कोरडी घोषणा नसून त्याबाबत तो अत्यंत दक्ष होता; अर्थात् शुक्राचार्यांच्या सांप्रदायाचा उपहास करणाऱ्यांचा अग्रणी असणाऱ्या कचाला मद्यप्राशनाची दीक्षा घेतल्याशिवाय त्याचा इष्ट हेतु साधणें शक्य नव्हतें. मद्याचें नुसतें नांव निघालें कीं ज्याच्या पायाची आग मस्तकाला जात असे अशा निष्ठावंत कचाला आपल्या इष्टसिद्धीसाठीं मद्यप्राशनाची दीक्षा घेऊन दैत्यांच्या खऱ्याखुऱ्या सांप्रदायांत एक तर सामील तरी व्हावयाला पाहिजे होतें किंवा देवयानीचा किंवा संजीविनी विद्येचा नाद तरी सोडून द्यावयास पाहिजे होता; याशिवाय तिसरा मार्ग त्याच्यापुढें शिल्लक नव्हता; परंतु यांपैकीं कोणतीच गोष्ट न करतां त्यानें आपल्या ध्येयाप्रमाणें

संजीविनी विद्येचें हरण केलें आणि तें करीत असतांना आपल्या गुरूच्या अनिष्ट सांप्रदायांत तो सामील झाला नाहींच नाहीं; परंतु उलट त्यानें शुक्राचार्यांवरच मद्यप्राशनाच्या सांप्रदायाबद्दल पश्चात्ताप करण्याची पाळी आणली. '**विद्याहरण**' नाटकामध्यें 'माझ्या सांप्रदायाचे अभिमान्याशिवाय इतर कोणालाही मी माझी मुलगी देवयानी आणि माझी विद्या संजीविनी देणार नाहीं' किंवा 'मी एक वेळ संजीविनी विद्या दुसऱ्याला शिकवीन पण मद्यप्राशन कधींही सोडणार नाहीं' 'माझ्या सांप्रदायाची दीक्षा न घेणाराला मी अधिराजाचा--पक्षी स्वतःचा--वैरी समजेन आणि अधिराजाच्या वैऱ्याला मी माझी मुलगी आणि माझी विद्या कधींही देणार नाहीं' अशा जाहीर प्रतिज्ञेची घोषणा करणारा दैत्यगुरु शुक्राचार्य अखेर 'जो कोणी विद्याभ्यासंगी मग तो तुझा गुरु प्रत्यक्ष शुक्र असो, जो कोणी विद्याभ्यासंगी 'दारू पितांना सांपडेल त्याच्या घशांत तापलेल्या शिशाचा रस ओतण्यास चुकूं नकोस' अशी अधिराजाला आज्ञा करण्याच्या स्थितीपर्यंत जातो—हा **शुक्राचार्य या पात्राचा स्वभावपरिपोष** होय. त्याचप्रमाणें संजीविनी विद्येचें हरण करण्याच्या मुख्य हेतूमध्यें अनेक तऱ्हेचे एकापेक्षां एक जास्त खडतर अडथळे आणि मोह उत्पन्न होत असतांना त्यांपैकीं कशाच्याही आधीन न होतां आपला हेतु साध्य करून घेणें हा **कचाचा स्वभावपरिपोष** होय आणि कचावर बापाच्या सांगण्यावरून प्रथम प्रेम करवयाला लागून त्याच्या सुखदुःखाशीं समरस होऊन गेलेली देवयानी कचावरील तिच्या पतिप्रेमातील निर्मळ प्रेमाची साक्ष म्हणून त्याला आपला धाकटा भाऊ समजण्यास तयार होते हा **देवयानीचा स्वभावपरिपोष** होय. तथापि हीं तीन पात्रें जरी एकाच नाटकांत रंगविलीं आहेत तरी त्या प्रत्येक पात्राच्या स्वभावपरिपोषाचें सूत्र मात्र भिन्न आहे. 'एक वेळ संजीविनी विद्या दुसऱ्याला शिकवीन, पण मद्यप्राशन कधींही सोडणार नाहीं' हा शुक्राचार्यांचा राक्षसी हट्ट; तर 'मद्यप्राशनाचा उपदेश करणें हा देवांचा धर्म नव्हे' हा कचाचा करारी बाणा आणि कचावरील निर्व्याज प्रेम हा देवयानीचा स्वभावविशेष! पैकीं शुक्राचार्यांचे आणि कचाचें स्वभाववैशिष्ट्य

हे परस्परावलंबित असून देवयानी ही उभयतांच्या **इष्टसिध्दीचें साधन** आहे ! संजीविनी विद्येच्या देण्याघेण्यासंबंधाचा प्रश्नच नाहीं. शुक्राचार्य आणि कच हे दोघेही त्या गोष्टीला तयार आहेत. प्रश्न आहे तो मद्यप्राशन करून शुक्राचार्यांच्या खऱ्याखुऱ्या सांप्रदायांत सामील होण्यासंबंधीचा आहे आणि या बाबतींत दोघांची मदार देवयानीवर म्हणजे कचावरील तिच्या प्रेमसर्वस्वावर आहे.

येणेंप्रमाणें वरील पात्रांकडे पाहतांना त्यांच्या या स्वभाववैशिष्ट्यावर दृष्टी स्थिर केली म्हणजे त्यांचा स्वभाव—परिपोष कसा केला आहे हें सुलभतेनें समजतें.

शुक्राचार्यांचा स्वभावपरिपोष !

या दृष्टीनें शुक्राचार्यांच्या तोंडचे **पहिल्या अंकांतील** पहिल्या प्रवेशांतील 'मी एक वेळ संजीविनी विद्या दुसऱ्याला शिकवीन पण मद्यप्राशन कधींही सोडणार नाहीं' हें वाक्य आणि त्याला अनुसरून कथानकाच्या उठावासाठीं 'त्या पार्वती—परमेश्वराच्या पायाची शपथ घेऊन मी प्रतिज्ञा करतों कीं माझ्या सांप्रदायाची दीक्षा न घेणाराला मी अधिराजाचा वैरी समजेन आणि अधिराजाच्या वैऱ्याला मी माझी मुलगी व माझी विद्या कधींही देणार नाहीं' ही जाहीर प्रतिज्ञा फार महत्त्वाची आहे. या प्रतिज्ञेचा हेतु हा कीं अशा प्रतिज्ञेची अट आपण स्वतःलाच घालून घेतली म्हणजे **देवयानीचें मोहरें इरेस** धरून कचाला आपल्या सांप्रदायांत ओढण्यास सुलभ जावें आणि देवगुरु बृहस्पतीचा डाव त्याच्याच अंगावर उलटवून द्यावा. शुक्राचार्यांनें हा डाव टाकला खरा; **पण इरेस धरलेलें मोहरें त्याचें त्यालाच घातक झालें** ! देवयानीच्या प्रेमाच्या जाळ्यांत कचाला अडकवून धरतांना तो स्वतःच अपत्यस्नेहाला बळी पडला. मद्यप्राशनाची दीक्षा कच स्वतः तर घेत नाहींच; पण देवयानीला शुक्राचार्यांच्या इच्छेप्रमाणें मद्यप्राशनाचा नुसता कोरडा उपदेशाही करीत नाहीं; उलट तिला मद्यप्राशनापासून परावृत्त करण्याचाच प्रयत्न करून शुक्राचार्यांच्या मताविरुद्ध आपल्या कृतीचें समर्थनच करतो आणि त्यानें केलेल्या या अपमानाबद्दल शिक्षा म्हणून आपल्या विद्याभव मंदिरांतून कचाला हाकून देण्याची आज्ञा शुक्राचार्य देवयानीला करीत अस-

तांना तीच त्याच्या आड येते आणि कचाचीं आर्जवें करून मद्यप्राशनाकडे त्याचें मन वळविण्यास थोड्या वेळाची फुरसत मागते आणि **केवळ देवयानीकरितां** म्हणूनच शुक्राचार्य तिला एक दिवसाची फुरसत देतो. अशा रीतीनें प्रवेशाच्या आरंभींचा शुक्राचार्यांचा ताठरपणा जाऊन प्रवेशाच्या शेवटींच देवयानीच्या विनंतीमुळें तो किंचित् प्रमाणांत तरी कमी होतो. त्याच्या ताठरपणाचा झालेला हा ऱ्हास हा त्याच्या **स्वभावपरिपोषाचा पहिला पवित्रा**—होय. **स्वभावपरिपोषाची ही सुरुवात पहिल्या प्रवेशांतच** झाली आहे ही गोष्ट विशेषत्त्वानें लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

दुसऱ्या अंकाच्या सुरवातीला शुक्राचार्य प्रवेश करतो, तो आदल्या दिवसाच्या एक दिवसाच्या फुरसतीची मुदत एक वर्षाची केली आहे असें अधिराजाला सांगण्याकरितांच प्रवेश करतो. पूर्वींच्या स्वभावांतील ताठरपणा जाऊन त्याच्या जागीं इतका लवचिकपणा येण्याइतका त्याच्या स्वभावांत फरक होतो त्याला कारण देवयानीबद्दलचें त्याचें अपत्यप्रेमच ! एक दिवसाची मुदत संपल्याबरोबर कचाला हाकून देण्याबद्दल युवराजानीं शुक्राचार्यांजवळ विनंती केली त्यावेळीं पुढील परिस्थितीचें चित्र डोळ्यांपुढें एकदम उभें राहिल्यामुळें देवयानीला मूर्च्छा येऊन ती गलितांग झाली आणि ‘ वृद्धापकाळीं अपत्यस्नेहाचे एकाही धाग्याला जर धक्का लागला तर जीवाचे बंध निष्ठुरपणें कोणी तोडतो आहे कीं काय असें वाटून प्राणोत्क्रमणाच्या वेळच्या यातना मनाला होऊं लागून ’ शुक्राचार्यांची वृत्तीही मलूल झाली आणि देवयानीच्या त्या **अपत्यस्नेहाला बळी** पडून कचाचा अपराध त्यानें पोटांत घातला आणि त्याचें मन बदलण्याकरितां **एक दिवसाऐवजीं एक वर्षाची मुदत** त्यानें देवयानीला दिली. जो शुक्राचार्य कचाच्या मद्यपाननिषेधाच्या अपराधाबद्दल त्याला ताबडतोब हाकून देण्याच्या तयारींत होता, त्यानें त्याला आपलें मत बदलण्यासाठीं एक दिवसाची सोडून एक वर्षाची मुदत अपत्यस्नेहाला बळी पडून आपण होऊन दिली ही त्याच्या स्वभाववैशिष्ट्याला लागलेली उतरतीकळा ही त्याच्या **स्वभावपरिपोषाची एक चढती पायरी** होय ! वरवर पाहणाराला शुक्राचार्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्याचा ऱ्हास

होतोसा वाटला, तथापि नाटकांतील कोणतेंही पात्र त्याच्या स्वभाव-वैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें चढलें किंवा पडलें तरी **कलेच्या दृष्टीनें** तो त्याचा **स्वभावविकासच** होय !

कचाला दिलेली एक वर्षाची फुरसत जास्त वाटून कचाचा काटा कोणत्याना कोणत्या तरी निमित्तानें काढून टाकण्यास टपून बसलेल्या युवराजानें त्याच्या एका विद्वान् म्हणविणाऱ्या मित्राचा—शिष्यवराचा-उपमर्द केल्याचें निमित्त पुढें करून कचाला ठार मारला आणि शुक्राचार्यापासून प्रथम अभयवचन घेऊन नंतर कचाला—देवयानीच्या प्रियकराला—ठार मारल्याची बातमी आपल्या कृत्याच्या समर्थनपूर्वक त्याच्या कानावर घालून संजीविनी विद्येमुळें कच पुन्हा जिवंत होणार नाहीं म्हणजे कचाला जिवंत करणार नाहीं असा आशीर्वाद युवराज मागूं लागला. कच मरण्यांत शुक्राचार्याला वाईट वाटण्याचें कारण नव्हतें आणि तें तसें त्याला वाटलेंही नाहीं; अर्थात् युवराजानें मागितलेला आशीर्वाद देण्यास त्याची फारशी हरकत नव्हती. पण देवयानी काय म्हणेल ? कचाला जिवंत करा असा हट्ट देवयानीनें जर धरला तर ? हा प्रश्न त्याच्यापुढें उभा राहिला, नाहीं असें नाहीं; पण वृषपर्व्याची आणि त्याच्या घराण्याची त्याच्या सांप्रदायावरील निष्ठा पाहून वरील प्रश्नाला न जुमानतां युवराजाला तसा आशीर्वाद देऊन त्याप्रमाणें वचनबद्ध होण्यास तो तयार झाला; परंतु इतक्यांत देवयानीनें तेथें येऊन ' तसें वचन इतक्यांत देऊं नका ' म्हणून शुक्राचार्यांचे पाय धरले आणि कचाला जिवंत करा असा सरळ हट्ट न धरतां कचदेवामागून जाऊं लागणारे तिचे प्राण संजीविनी विद्येनें पुन्हां तिच्या शरीरांत कोंडणार नाहींत असें वचन तिला प्रथम देऊन नंतर कचाला जिवंत न करण्याचा आशीर्वाद देऊन युवराजाचे हेतू सफल करा असा तिनें **उलटा डाव** टाकला आणि तो अपेक्षेबाहेर सफल झाला. याही वेळीं शुक्राचार्यांच्या इच्छेआड त्याचा **अपत्यस्नेहच** आला. युवराज आणि वृषपर्वा यांच्या मनांतील भीतीचें मुख्य कारण म्हणजे देवयानीबरोबर हुंडा म्हणून शुक्राचार्य आपली संजीविनी विद्या कचाला देतील ही कल्पना-परंतु त्याबद्दल त्यांना " तसें कधींही होणार नाहीं. संजीविनी माझ्या शरीरा-

करितां नसून माझ्या सांप्रदायाकरितांच आहे आणि ती केवळ माझ्या सांप्रदायाकरितांच रहावी म्हणून देवयानीच्याच काय पण माझ्याही शरीराचें पतन झालेलें मला श्रेयस्कर वाटेल. सांप्रदायाच्या माझ्या अभिमानावर विश्वास ठेवा आणि कच विद्याहरण करील ही भीति सोडून द्या " असें आश्वासन देऊन देवयानीच्या मागणींतील अभिप्रेत अर्थ म्हणून कचाला जिवंत करण्याच्या आपल्या इच्छेस त्यानें मान्यता मिळविली आणि आपल्या संजीविनी मंत्राच्या रूपानें कचदेवाला त्यानें जिवंत केला. **शुक्राचार्यांचा अपत्यस्नेह** यावेळीं कचाला देवयानीपुढें जिवंत उभा करूनच थांबला नाहीं तर तिचें कचावरील निःस्वार्थी प्रेम पाहून **देवयानीचा हात कचाच्या हातांत** देण्यास तो बिनशर्त तयार झाला. याबाबत "कचा, देवयानीवरील अपत्यस्नेहामुळें मीं तुला जिवंत केलें आहे, आणि तुम्हां दोघांची एकमेकावर पूर्ण प्रीति आहे असें पाहून, माझ्या सांप्रदायाच्या शत्रूला मी माझा जामात करणार नाहीं ही माझी प्रतिज्ञा मी मागें घेत आहें. सांप्रदायावरील निष्ठा आणि अपत्यस्नेह या दोन गोष्टींचा विरोध येऊन तुमच्या प्रेमाचा हिरमोड होऊं नये म्हणून संजीविनी विद्या सांप्रदायाकरितां मी राखून ठेवतों; आणि कचा, ज्या प्रेमापासून सर्व कला, सर्व विद्या, सर्व सुखसाधनें उगम पावतात; त्या प्रेमाचा मूर्तिमंत अवतार, देवयानीचा हा हात, मी आनंदानें तुला अर्पण करतों " ही शुक्राचार्यांची मनोभूमिका नाटकांतील प्रथमप्रवेशांतील त्याच्या भूमिकेशीं तुलनात्मक दृष्टीनें पाहिल्यास त्याच्या स्वभावधर्माच्या वैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें तिचा ऱ्हास झाल्यासारखी दिसत असली तरी **कलेच्या दृष्टीनें** तिचा '**विकास**' होत आहे, हें पाहिलें म्हणजे त्याच्या **कुशलतेचें रहस्य** नजरेस येतें आणि पात्राचा स्वभावपरिपोष म्हणजे काय याची प्रत्यक्ष जाणीव होते.

स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीनें शुक्राचार्यांची प्रथम प्रवेशांतील "माझ्या सांप्रदायाची दीक्षा न घेणाराला मी अधिराजाचा वैरी समजेन आणि अधिराजाच्या वैऱ्याला मी माझी मुलगी आणि माझी विद्या कधींही देणार नाहीं" ही प्रतिज्ञा आपल्या सांप्रदायाचा उपहास करणाऱ्यांचा अग्रणी असणाऱ्या कचाच्या हातांत देवयानीचा हात

देण्याइतकी विफल झाली खरी; पण संजीविनी विद्या आपुलकीच्या भावानें नव्हे तर सक्तीच्या राजीखुषीनें शुक्राचार्याकडून कचाला मिळाल्याशिवाय 'शुक्राचार्य' या पात्राचा स्वभावपरिपोष **कलेच्या दृष्टीनें** पूर्णत्वाला जात नाहीं आणि ती अत्युच्च परिपोषाची चढती पायरी नाट्याचार्यांनीं कशी कुशलतेनें गांठली आहे हें पाहणें तर वरील रहस्या-पेक्षांही **जास्त कुतूहलमय** आहे.

तिसऱ्या अंकामध्यें अपत्यस्नेहाला बळी पडल्यामुळें स्वतःचा अभिमान बाजूला ठेवून आणि पार्वती-परमेश्वराच्या पायाची शपथ घेऊन 'आपल्या सांप्रदायाची दीक्षा न घेणाराला मी माझी मुलगी देणार नाहीं' अशी केलेली प्रथम प्रवेशांतील प्रतिज्ञा पायांखालीं तुडवून कचाच्या हातांत दिलेला देवयानीचा हात त्यानें झिडकारल्यानंतरही **देवयानीच्या हट्टाकरितां** शुक्राचार्यानें वर्षभर कचाला ठेवून घेऊन त्याची वृत्ति पालटविण्याची कामगिरी देवयानीला पुन्हां सांगितली आणि त्यामुळें संजीविनी विद्या जाण्याच्या भयानें कचाला पुन्हां ठार मारण्याचा घाट युवराजानें घातला आणि पुन्हां संजीविनी जपतांना कचाला जिवंत करण्याचा संकल्पच आचार्यांना करतां येऊं नये या अति शहाण-पणाच्या कल्पनेनें म्हणून त्याला जिवंत जाळून त्याच्या हाडांची राख मदिरेबरोबर शुक्राचार्याला पाजली. अर्थात् यापुढें कोणत्याही निमि-त्तानें कां होईना पण शुक्राचार्यांचे हृदयांत संजीविनी विद्येचा उदय होणें म्हणजे कचाला तिची प्राप्ती होण्यासारखेंच आहे| आणि मग कच अनायासेंच जिवंत होऊन संजीविनी विद्या घेऊन पत्नीस्वरूपी देवयानीसह देवलोकीं जाणें ही गोष्ट क्रमप्राप्तच आहे. नाटकांतील हा प्रसंग शुक्राचार्यांच्या **स्वभाववैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें** त्याच्या **आत्यंतिक अधःपाताचा** आणि **कलेच्या दृष्टीनें** त्याच्या स्वभा-वाच्या **आत्यंतिक परिपोषाचा** आहे. त्यावेळीं आपला अधःपात होऊं नये म्हणून शुक्राचार्य आणि स्वभावपरिपोषाची सीमा गांठण्या-साठीं नाट्याचार्य या दोघांनींही **एकसमयावच्छेदेंकरून** आपल्या जीवाची धडपड कशी केली आहे ती पाहण्यासारखी आहे. आपल्या शत्रुपक्षाच्या हातीं संजीविनी विद्या जाणार आणि देवयानीही जाणार आणि तीसुद्धां मदिराप्राशनाची दीक्षा न घेतां आणि आपल्या

सांप्रदायांत सामील न होतां अखेरपर्यंत अधिराजाचा वैरी म्हणून राहणाऱ्या कचाकडून संजीविनी विद्येचें आणि देवयानीचें हरण केलें जाऊन आपली प्रतिज्ञा फोल ठरणार; इतकेंच नव्हे तर पुन्हां जिवंत झाल्यावर विद्यासंपन्न होऊन देवलोकीं जाणाऱ्या आपल्या शत्रूचीं-कचाचीं-देवयानीनें आर्जवें करून शुक्राचार्याला सजीव करण्याची भीक मागण्याचा दुःसह अपमान भोगण्याचे आपल्या आणि आपल्या सांप्रदयाचे नाशिबीं येणार असें स्पष्ट दिसल्यावर तो आपल्या अव-नतीचा प्रसंग टाळण्यासाठीं दारू पीत पीत मूढ स्थितींत देहत्याग करून पशूच्या स्थितींत जाणें बरें असें त्याला वाटूं लागलें. एकवेळ कचानें विद्याहरण केलें तरी चालेल पण आपली मुलगी आपल्या शत्रूच्या मुलाला देऊन त्याची मैत्री विकत घेण्याचा अपमानास्पद प्रसंग नको! सबब तो दुःसह प्रसंग टाळण्यासाठीं मदिरेच्या गुंगींतच मरून जाऊन जडसृष्टींत एखादा पाषाण होऊन राहण्याचीही त्यानें तयारी केली. परंतु या वेळीं देवयानीची पितृभक्ती आणि पतिनिष्ठा एक-समयावच्छेदेंकरून जागृत झाली! आपल्या पित्याचा आणि प्रियकराचा त्या तशा कोंडमाऱ्याच्या स्थितींत अंत व्हावा ही कल्पनाच तिला दुःसह झाली आणि उभयतांचे अपमृत्यु टाळण्यासाठीं आपल्या प्रियकराच्या-कचाच्या-सहवाससुखावर पाणी सोडण्यास ती तयार झाली-नव्हे तिनें-खरोखरीच पाणी सोडलें! साध्वीच्या हृदयांतील उज्वल पतिप्रेमाला आणि पार्वती-परमेश्वराला स्मरून तिनें बापाजवळ शपथ घेतली कीं "कच-देव जिवंत झाल्यावर मी त्यांना माझ्या धाकट्या भावाप्रमाणें समजेन." आणि देवयानीनें इतका अलौकिक स्वार्थत्याग करून दाखविल्यावर शुक्राचार्यानें संतुष्ट होऊन संजीविनी मंत्राच्या जपानें कचाला जिवंत केला आणि अशा रीतीनें **विद्यासंपन्न झालेल्या कचाला आशीर्वाद** देऊन त्यास शुक्राचार्यानें देवलोकीं पाठविला!

अशा रीतीनें पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत केलेली प्रतिज्ञा **क्रमाक्रमानें विफल** होत जाऊन अखेर ज्या प्रसंगानें भंग पावली त्या प्रसंगाचा क्रम लक्षांत घेतला म्हणजे **स्वभावपरिपोष म्हणजे काय** आणि तो शुक्राचार्यांचे बाबतींत कसकसा होत गेला हें **पूर्णपणें लक्षांत येतें.**

कच आणि देवयानी यांच्या स्वभावपरिपोषाचीही अशीच गोष्ट.

कचाचा स्वभावपरिपोष.

देवयानीच्या मनांत स्वतःविषयीं प्रेमांकुर उत्पन्न झाल्याबरोबर **पहिल्या अंकामध्यें** कचानें प्रथम तिला मद्यप्राशनापासून परावृत्त केली. नंतर शुक्राचार्यांसमोर दारू न पिण्याचा प्रत्यक्ष उपदेश तिला केला; त्याबद्दल शुक्राचार्यांबरोबर—आपल्या गुरूबरोबर त्यानें वाद घातला. शुक्राचार्यांचा—आपल्या बापाचा—राग शांत करण्याकरितां एक वेळ तरी आपल्या प्रेमांत थोडीशी दारू कालवा—त्याकरितां थोडीशी तरी दारू प्या—अशी आग्रहाची विनंति आपल्या प्रेमाच्या आणि सौंदर्याच्या जोरावर करण्यास देवयानी आली असतांना तिच्यासमोर आणि शुक्राचार्यांचे—सरस्वतीपूजनाचे जागेंत तिच्या नैवेद्यासाठीं म्हणून भरून ठेवलेले **मद्याचे कलश त्यानें लाथाडून दिले**! शुक्राचार्यांच्या इच्छेप्रमाणें त्यानें जर मदिरापान केलें असतें तर देवयानीची प्राप्ती होऊन तिच्याबरोबर 'हुंडा' म्हणून संजीविनी विद्याही त्याला सहज रीतीनें मिळाली असती. मदिरेचा एखादा प्याला कचानें 'आपद्धर्म' म्हणून घेतला असता तर संजीविनी विद्येच्या लाभाच्या मानानें त्याचा कांहीं फारसा तोटा किंवा अधःपात झाला नसता. फार काय पण, उलट दारू पिण्याच्या सांप्रदायांत जर तो तात्पुरता कां होईना, पण सामील झाला असतां तर देवयानी आणि तिच्याबरोबर संजीविनी विद्याही त्याला सहजसुलभतेनें मिळाली असती. परंतु 'आपद्धर्म' म्हणून सुद्धां त्यानें दारूला स्वतः स्पर्श केला नाहीं किंवा देवयानीलाही स्पर्श करूं दिला नाहीं, हा **कचाच्या स्वभावपरिपोषाचा पहिला पवित्रा होय**!

दुसऱ्या अंकामध्यें कच—देवयानीच्या प्रेमाला शुक्राचार्यांचा पर्यायानें रुकारही मिळाला. अधिराज, युवराज आणि सर्व सेना त्यांच्या प्रेमकथा आपापसांत कुजबुजूं लागले. देवयानी ही कचाची दासी ही गोष्ट सर्वतोमुखी झाली आणि जगजाहीर प्रेमी जोडपीं ज्या प्रेममार्गानें जाऊन इह-परलोकीं धन्य होतात तो मार्ग चोखाळण्यासाठीं देवयानी अट्टाहासपूर्वक आग्रह करीत असतांनाही त्या मायापाशांत तो अडकला नाहीं. देवयानीच्या प्रफुल्लित नेत्रांतून

निघणाऱ्या सुखाच्या झोतांत गुरफटून जाऊन प्रेममय जीवनरसाचें त्यावेळीं तो जरी अभ्यंगस्नान करीत होता तरी देवेंद्राच्या सभेंत त्यानें केलेल्या प्रतिज्ञेची आठवण तो विसरला नव्हता आणि त्या तसल्या एकांतांतील देवयानीचा सहवास त्याला कितीही जरी प्रिय वाटत होता तरी धर्माला न साजेसें वर्तन त्याच्या हातून केव्हांही घडलें नव्हतें. देवयानीशीं त्यावेळीं त्याचा जो काय **थोडासा अतिप्रसंग** झाला तो केवळ हस्तस्पर्शाचा होता आणि तो हस्तस्पर्शही,-देवयानी ज्यावेळीं तिचा स्वीकार करण्यासाठीं कचाला निर्वाणीची विनंति करूं लागली त्यावेळीं-तिच्या **अधीर मनाला धीर** यावा म्हणून 'तुझ्याशिवाय दुसऱ्या कोणत्याही स्त्रीला मी कधींही वरणार नाहीं' असें वचन देण्यासाठींच कचानें देवयानीच्या हातावर हात ठेवला होता.

त्यानंतर युवराजाकडून कचदेव मारला गेला; पण देवयानीच्या प्रेमासाठीं म्हणून शुक्राचार्यानें त्याला जिवंत केला आणि उभयतांचें निस्सीम प्रेम पाहून 'माझ्या सांप्रदायाच्या शत्रूला मी माझा जामात करणार नाहीं' ही आपली प्रतिज्ञा मार्गे घेऊन कचाच्या हातांत देवयानीचा हात देण्यास तो तयार झाला ! यावेळीं मद्यप्राशनासारख्या धर्मबाह्य वर्तनाचा किंवा दुसरा कोणताच प्रश्न नव्हता. देवयानीचा स्वीकार करण्यास देवांचा धर्म किंवा बृहस्पती–देवेंद्राची आज्ञा किंवा कचाची प्रतिज्ञा त्याच्या आड येत नव्हती; उलट पक्षीं देवयानीचा स्वीकार केल्यानें पुढें मागें संजीविनी विद्या हक्कानें म्हणा, आग्रहानें म्हणा किंवा प्रेमाच्या जोरावर म्हणा, कचाला मिळण्याचा जास्त संभव होता; पण त्यावेळीं '**संजीविनी विद्येशिवाय देवयानीचें पाणीग्रहण मला करतां येत नाहीं**' हें कचानें दिलेलें करारी बाण्याचें उत्तर त्याच्या स्वभावपरिपोषाच्या **चढत्या दर्शनांत भर टाकणारेंच** आहे. त्यावेळचें कचाचें सबंध भाषण त्याच्या ध्येयावरील त्याची तीव्र एकनिष्ठा दर्शित करणारेंच आहे आणि याच ठिकाणीं नाटकाचा दुसरा अंक पूर्ण केला असल्या-मुळें तेथें **कचाच्या स्वभावपरिपोषाची दुसरी श्रेणी** पूर्ण झालेली स्पष्ट स्वरूपांत दिसून येते.

तिसऱ्या अंकामध्यें आपल्या ध्येयप्राप्तीचा उघड मार्ग चोखाळ-तांना आपल्या **धर्माचा करारी बाणा** राखण्यासाठीं कचानें आपल्या जीवाचीही पर्वा केली नाहीं. उलट "स्वकीयांच्या उद्धाराकरितां संजीविनी विद्या मिळविण्याचा ज्याचा दृढ निश्चय त्याला मृत्यूची भीति घालून काय उपयोग ?" असें आपल्या जीवितासंबंधीं बेफिकीरीचें आणि निर्भयतेचें उत्तर त्यानें युवराजाला दिलें आणि त्यामुळें युवराजाच्या अत्त्याचाराला कच पुन्हां जीवानिशीं बळी पडला ! पण याही वेळीं देवयानीनें कचावरील आपल्या निर्मळ प्रेमाची साक्ष पटविल्यामुळें शुक्राचार्यांनें त्याला पुन्हां एका अटीवर जिवंत केला आणि ती अट म्हणजे देवयानीनें कचाला आपल्या धाकट्या भावाप्रमाणें समजावें ही होय ! शुक्राचार्यांच्या संजीविनी मंत्रानें कच पुन्हां जिवंत झाला ! त्याला संजीविनी विद्येची प्राप्ती झाली. देवयानीनें कचाच्याबाबत शपथ घेतली होती तीही स्वेच्छेनें नसून पितृभक्तीच्या दृढपणा-मुळें घेतली होती. कोणत्याही कारणास्तव आणि कांहीं तरी निमित्तानें तिला कोणी वचनमुक्त केली असती तर तिला तें इष्ट होतें; फार काय पण कचदेव जिवंत झाल्यावर आपल्या प्रेमा-साठीं म्हणून तरी तो तें कार्य घडवून आणील अशी तिची अपेक्षाही होती आणि त्याप्रमाणें तिनें कचाला गळही घातली; परंतु स्वतःचा आत्मा नेहमीं सावधान ठेवणाऱ्या बृहस्पतीचा मुलगा कच त्या **मोहपाशांत सांपडला नाहीं**. उलट संजीविनी विद्या प्राप्त झाल्यावर 'गुरुदक्षिणा' म्हणून स्वतःच्या पुनर्जन्मामुळें मृत होऊन पड-लेल्या शुक्राचार्याला संजीविनी मंत्रानें जिवंत करून म्हणजे **संजीविनी विद्या** आपल्याला खरोखरीच **प्राप्त झाल्याची प्रचीती** देऊन अशा रीतीनें आपल्या प्रतिज्ञेप्रमाणें विजयी झालेला कच, देवें-द्राचा अनुयायी, बृहस्पतीचा मुलगा कच, शुक्राचार्यांचा शिष्य आणि देवयानीचा भाऊ म्हणून शुक्राचार्यांचा आशीर्वाद—तुझें धीरोदात्त चरित्र जे जे विद्यार्थी डोळ्यांपुढें ठेवतील ते ते विद्यादेवीच्या गळ्यां-तील ताईत होऊन तुझ्याप्रमाणें स्वकीयांचा उद्धार करतील असा आशीर्वाद—घेऊन आपल्या प्रतिज्ञेप्रमाणें देवलोकीं गेला ! ही **कचाच्या स्वभावपरिपोषाची आत्यंतिक सीमा** होय !

कचाचें हें असें चित्र रेखाटतांना विद्यार्जनाच्या निमित्तानें परदेशीं जाऊन खरा विद्येचा लाभ तर नाहींच पण मदिरा आणि मदिराक्षी आणि कित्येक वेळां तर मदिराक्षी नसून फक्त तिच्या पोटगीखर्चाचा ससेमिरा या गोष्टी बरोबर घेऊन येणाऱ्या एखाद्या विद्यार्थ्याचें चरित्र खाडिलकरांच्या अंतःचक्षूंपुढें उभें होतें कीं काय आणि अशा विद्यार्थ्यांपुढें कित्ता म्हणून त्यांनीं कचाचें चित्र ठेवलें कीं काय हें आम्हाला नक्की माहीत नाहीं; तथापि नाट्याचार्यांनीं हें कचाचें चित्र हेतुपूर्वक किंवा अहेतुपूर्वक, कशाही रीतीनें रेखाटलेलें असो, त्यांतील मुख्य रहस्य उपरीनिर्दिष्ट विद्यार्थ्यांनीं विशेष गंभीरतेनें विचार करण्यासारखें आहे हें मात्र खरें.

देवयानीचा स्वभावपरिपोष.

आपल्या बापाच्या प्रतिस्पर्ध्याच्या पुत्रावर-कचावर-बापाच्याच सांगण्यावरून प्रथम प्रेम करावयास लागून त्याच्या सुखदुःखाशीं समरस होऊन गेलेली देवयानी कचावरील तिच्या प्रेमांतील निर्मळ प्रेमाची साक्ष म्हणून त्याला अखेर आपला धाकटा भाऊ समजण्यास तयार होते हा **देवयानीच्या पात्राचा स्वभावपरिपोष** होय.

या दृष्टीनें पाहूं लागलों म्हणजे देवयानी **नाटकाच्या आरंभींच** रंगभूमीवर दिसते ती शर्मिष्ठा, गायत्री आणि तिच्या इतर मैत्रिणी मिळून सरस्वतीपूजन करीत असतांना त्या सरस्वती पूजनांत थोडा वेळ तिला सरस्वती म्हणून बसविली आहे; सरस्वतीला नैवेद्य म्हणून दारूचा पेला सगळ्या मुली तिच्यापुढें करीत आहेत आणि तिनें दारू घेतलेली **कचदेवाला आवडणार नाहीं म्हणून** तो दारूचा पेला सगळ्या मैत्रिणींच्या इच्छेविरुद्ध ती झिडकारून टाकीत आहे इतकेंच नव्हे तर त्या सरस्वतीच्या मयुरासनावर बसण्याचा मानसुद्धां झुगारून देत आहे अशा कैवारांत देवयानीची मूर्ती रंगभूमीवर आलेली दिसते. खरें म्हटलें असतां मद्यप्राशनाच्या सांप्रदायाचा पुरस्कर्ता जो शुक्राचार्य त्याच्या मुलीनें दारूचा पेला झिडकारून टाकला होता व त्यासाठीं मुलींच्या खेळांतीलच कां होईना पण सरस्वतीच्या सिंहासनावर बसण्याचा मान केवळ कचदेवावर असलेल्या प्रेमासाठीं म्हणून तिनें झिडकारून दिला होता. आपल्या प्रेमाच्या जीवाची इच्छा तीच

आपली इच्छा; कचदेवाच्या इच्छेहून निराळी इच्छा त्या प्रेमी देवयानीला नाहीं; या एकाच कारणासाठीं देवयानीनें तो दारूचा पेला तोंडाला लावण्याचें नाकारलें होतें. कचावरील प्रेम व मैत्रिणींचा स्नेह यांच्या झगड्यांत मैत्रिणींच्या आग्रहाला न जुमानतां दारूचा पेला झुगारून देऊन कचावरील तिच्या प्रेमाचें पारडें जड आहे हें तिनें कृतीनें दर्शित केलें. पण शुक्राचार्य प्रत्यक्ष तेथें येऊन दाखल झाल्यावर मैत्रिणींच्या स्नेहाच्या पारड्यांत पितृभक्तीचें वजन पडल्यामुळें कचदेवावरील तिच्या प्रेमाचें पारडें हलकें होऊन बापाच्या आग्रहासाठीं म्हणून त्या दारूच्या पेल्यांत-कचाच्या उपदेशाचा अपमान होऊं नये म्हणून-आपली जीभ भिजूं देण्यास जरी ती तयार झाली नाहीं तरी बापाच्या शब्दाचा मान ठेवण्यासाठीं म्हणून तरी मोठ्या कष्टानें कां होईना पण दारूच्या पेल्यांत आपले ओंठ भिजविण्यास ती तयार झाली! अशा रीतीनें पितृभक्तीचें प्रत्यक्ष दडपण आणि पतिनिष्ठेची अप्रत्यक्ष जाणीव यांचा झगडा नाटकाच्या आरंभींच चालू होऊन पतिप्रेमाचें पारडें हलकें होण्याच्या ऐनप्रसंगीं त्या ठिकाणीं कचाचा प्रवेश होऊन त्याच्या तोंडून 'टाक तो पेला; दे फेकून तो' इतके शब्द निघाल्याबरोबर देवयानीनें आपल्या हातांतील दारूचा पेला फेंकून दिला आणि मद्यप्राशनाबाबत कचदेवावरील आपल्या प्रेमाचें पारडें पितृभक्तीच्या पारड्याहून जड आहे असें प्रत्यक्ष कृतीनें सिद्ध करून दिलें. त्यानंतर आपल्या सांप्रदायाविरुद्ध मद्यप्राशन न करण्याचा उपदेश देवयानीला करून शुक्राचार्यांचा अपमान केल्याबद्दल शिक्षा म्हणून कचाला आपल्या राज्यांतून हाकून देण्यास तो तयार होतो; पण देवयानीला मद्यप्राशनाचा उपदेश करण्यास जर कच तयार होण्यासारखा असेल तर आपली आज्ञा देवयानीच्या आग्रहास्तव म्हणून परत घेण्यास शुक्राचार्य तयार असतो आणि कचाची समजूत घालून अथवा आर्जवें करून त्याचें मन वळविण्यास देवयानीला तो एका दिवसाची मुदत देतोही आणि त्याप्रमाणें 'माझ्या बाबांचा राग शांत करण्याकरितां आपल्या प्रेमांत एक वेळ तरी थोडीशी दारू कालवा' अशी विनंती देवयानी अत्यंत आर्जवानें करीत असतांना त्या सरस्वतीपूजनाचे जागेंत तिच्या नैवेद्यासाठीं म्हणून भरून

ठेवलेले मद्याचे कलश लाथाडून देऊन कच निघून जातो आणि त्याच्या त्या करारी, निश्चयी, आणि धाडसी स्वभावानें आणि विशेषतः त्याच्या निश्चयी क्रोधानें देवयानी पुरी जिंकली जाऊन देवेंद्राला जें यश मिळालें नाहीं त्या यशाची माळ कचाचे गळ्यांत घालण्यास ती तयार होते. अशा रीतीनें पितृभक्ती आणि पतिनिष्ठा यांच्या झगड्यांत आपल्या 'सख्या'च्या प्रेमाच्या बाजूनें देवयानीच्या हातून झुकता निकाल होऊन **देवयानीच्या स्वभावपरिपोषाचा पहिला टप्पा** पुरा होतो.

दुसऱ्या अंकामध्यें शुक्राचार्यांचे इच्छेला न जुमानतां मद्याचे कलश लाथाडल्याबद्दल कचाला हद्दपारीची शिक्षा होणार ही गोष्ट सूर्यप्रकाशाइतकी स्पष्ट होती आणि त्यामुळें देवयानीनें हताश होऊन अंथरूण धरलें; देवयानी वारंवार मूर्च्छा येऊन पडूं लागली आणि त्याबरोबर शुक्राचार्यांचा अपत्यस्नेह जागृत होऊन देवयानी-बरोबर त्यांचीही जीवज्योती मावळूं लागली; शुक्राचार्यांना देवयानीचें नैराश्य पाहवेना; सबब त्यांनीं अधिराजाची समक्ष भेट घेऊन 'कचाला हांकून द्यावयाला मी तयार असलों तरी माझा शब्द खरा करून दाख-विण्याचा हट्ट आपण आणखी एक वर्ष धरूं नका' अशी विनंतीवजा आपली इच्छा गुरुदक्षिणेच्या स्वरूपांत त्याच्यापुढें मांडून ती आपल्याच गुरुपदाच्या अधिकारांत मंजूरही करून घेतली; परंतु याही मंजुरीला— 'या अवधींत कच तरी स्वकीयावरील भक्तीचे धागे तोडील, देवयानी तरी पतिप्रेमाचे धागे तोडील—किंवा हा शुक्र तरी अपत्यस्नेहाचे धागे तोडील—' अशा तऱ्हेच्या निर्वाणीच्या अटींचें बंधन शुक्राचार्यांनें आपण होऊन स्वतःवर लादून घेतलें होतें.

देवयानी कचाच्या प्रेमाची भुकेली आहे असें तिनें रडून रडून अट्टाहासपूर्वक शुक्राचार्यांना सांगितल्यामुळेंच अधिराजाच्या राज्यांत कचाला एक वर्ष राहण्याची परवानगी मिळाली आणि तेवढी फूस देवयानीला पुरे झाली. तिनें तेवढाच आधार घेऊन व 'आपणास-कचास-ठेवून घेऊन ज्या प्रेमाला बाबांनीं रुकार दिला त्या प्रेमाशीं आपण असे तिऱ्हाइतासारखे कां वागतां?' असा सीधा सवाल कचाला टाकून आपल्या प्रेमाबाबत एक वर्षानें लागणाऱ्या निकालाची वाट न पाहतां त्याच्याबरोबर गांधर्व विवाहानें ताबडतोब संलग्न होण्याची

आपली उत्कट इच्छा तिनें कचाजवळ प्रगट केली व आपल्या देवेंद्राच्या सभेत घेतलेल्या शपथेच्या आणि दिलेल्या वचनाच्या आपल्या इच्छाशक्तीचा मोडा कचानें तिच्या इच्छेला घातलेला पाहून निदान ' माझ्याशिवाय दुसऱ्या कोणत्याही स्त्रीला वरणार नाहीं एवढें तरी वचन आपल्या हातावर हात देऊन आणि आपल्या प्रेमाची शपथ घेऊन द्यावें ' असा आग्रह देवयानीनें धरला आणि कचाकडून आपल्या हातावर हात घेऊन तसें वचन घेतलें.

त्यानंतर शिष्यवराचा अपमान केल्याचें निमित्त करून युवराजानें कचाला ठार मारला आणि तो शुक्राचार्यांकडून ' कचाला जिवंत करणार नाहीं ' असें वचन घेणार इतक्यांत त्या वचनाचे आड देवयानी आली! शुक्राचार्यांच्या त्या वचनाआड देवयानी आली खरी, पण ती युवराजाला तसें वचन देऊं नका किंवा कचाला जिवंत करा अशा स्वार्थी हेतूनें ती आड आली नाहीं, तर ' कचदेवामागून जाऊं लागलेले माझे प्राण संजीविनी विद्येनें आपण या शरीरांत पुन्हां कोंडणार नाहीं असें वचन प्रथम मला द्या आणि नंतर युवराजाचे हेतू सफल करा ' अशा केवळ निःस्वार्थीच नव्हे तर स्वतःच्या अतुल स्वार्थत्यागाच्या प्रतिज्ञेच्या निश्चयानें ती शुक्राचार्यांपुढें उभी राहिली आणि तिनें शुक्राचार्यांची अशी अडवणूक करून युवराजाच्या आग्रहाला अशा रीतीनें उलटा कोलदांडा घातला. **देवयानीच्या स्वभावपरिपोषाचा हा दुसरा टप्पा होय.**

त्यानंतर **तिसऱ्या अंकामध्यें** युवराजानें कचाला ठार मारून त्याच्या हाडाची राख दारूंत मिसळून ती दारू त्यानें शुक्राचार्यांला पाजली आहे ; शुक्राचार्य समाधिस्थितींत बसले आहेत; दुःखीकष्टी झालेली देवयानी कचाच्या मृत्यूमुळें हताश होऊन जवळ उभी आहे; समाधिस्थितींत शुक्राचार्यांच्या दृष्टीला एकंदर परिस्थिती दिसली आहे आणि त्या समाधींतून सावधान अवस्थेंत आल्यावर शुक्राचार्य ती सर्व हकीकत देवयानीला सांगत आहेत " घात झाला! बाळे, घात झाला ! संजीविनी विद्येमुळें सर्व देवांना धुळीस मिळविणारा हा शुक्र स्वतः धुळीस मिळाला ! मी कवडीमोल झालों, देवयानी, मी कवडीमोल झालों ! " असा आक्रोश करून शुक्राचार्य सांगत असतांना त्याचें

तिला कांहीं न वाटतां शुक्राचार्यांच्या त्या तशा हीनदीन अवस्थेंतही "बाबा, माझा कच जिवंत होईल ना?" ही तिच्या मनाची एकच एक काळजी प्रगट करणारा प्रश्न ती शुक्राचार्याला करते. आपला बाप धुळीला मिळाला, त्याचें काय वाटेल तें झालें तरी त्याची तिला क्षिती वाटत नाहीं. तिचा कच प्रथम जिवंत झाला पाहिजे आणि तो होईल कीं नाहीं आणि तो केव्हां आणि कसा होईल याचीच सगळी काळजी तिला वाटत होती आणि त्यानंतर तिचा कच जिवंत होणार, त्याला संजीविनी विद्या मिळणार; शुक्राचार्यांची इच्छा नसतांना, अधिराजाची इच्छा नसतांना, त्याच्या सांप्रदायाची इच्छा नसतांना, कच विद्याहरण करणार—आपली तपश्चर्या, आपला सांप्रदाय मातीमोल होणार असें शुक्राचार्य कळकळून सांगत असतांना "मग त्यांत बाबा वाईट काय झालें?" असा त्याला स्पष्ट सवाल करण्याइतकी **देवयानीच्या स्वभावाची परिणती** तिसऱ्या अंकांत झाली आहे. कचाचा स्वभाव, कचाची इच्छा, कचाचें जीवित यांशीं समरस होऊं इच्छिणारी, पण पितृभक्तीच्या दडपणामुळें कचाला न आवडणारी गोष्ट—दारूचा पेला ओठाला लावण्याचें धारिष्ट—करणारी **पहिल्या अंकांतील भिडस्त देवयानी** आणि शुक्राचार्यांचा घात झाला—आपल्या बापाची किंमत कवडीमोल झाली—त्याच्या इच्छे-विरुद्ध कच जिवंत होऊन त्यानें संजीविनी विद्येचें हरण केलें तरी त्याचा खेद विषाद न मानतां 'मग बाबा त्यांत काय वाईट झालें?' असा उलट प्रश्न करणारी **तिसऱ्या अंकांतील धट्ट देवयानी** दृष्टीसमोर आणून कचदेवाच्या प्रेमाबाबत तिच्या मनाची क्रमाक्रमानें झालेली परिणती लक्षांत घेऊं लागलों म्हणजे **पात्राचा स्वभावपरिपोष म्हणजे काय** आणि नाट्याचार्य तो कसा करतात याचें स्पष्ट स्वरूप प्रत्ययास येतें. तथापि तेवढ्यानें कचावरील देवयानीच्या निर्मळ प्रेमाची साक्ष पटत नाहीं; तो प्रसंग यापुढेंच आहे व तो फारच बहारीचा आहे!

कचाच्या मृत्यूनंतर त्याच्या हाडाची राख करून ती दारूत मिसळून शुक्राचार्याला पाजण्यांत आल्यामुळें कच त्याच्या पोटांत गेला होता इतकेंच नव्हे तर त्याच्या रक्तांत मिसळला होता आणि

देहाच्या ज्या मर्मस्थानीं संजीविनी विद्या प्रादुर्भूत होते त्या मर्मस्थानीं कच त्यावेळीं जाऊन बसला होता. अर्थात् ही बातमी देवेंद्राला समजली म्हणजे देवदानवांच्या युद्धास प्रारंभ होऊन अधिराजाच्या बाजूचा पहिला दानववीर जिवंत करण्याकरितां शुक्राचार्यांनें संजीविनी मंत्र नुसता मनांत आणला कीं कचाला तो मंत्र प्रथम प्राप्त होऊन त्या मृतवीराबरोबरच कच जिवंत होणार आणि शुक्राचार्य जमिनीवर मरून पडणार ही गोष्ट निश्चित होती; अथवा असें जरी गृहीत धरून चाललें कीं संजीविनी मंत्राचा उच्चार करण्याचेंच कारण पडूं नये म्हणून कोणत्याही मृतवीराला सजीव करण्याचा किंवा कोणाला उपदेश करण्याचाही उद्देश अजिबात सोडून द्यावा असें जरी शुक्राचार्यांनीं मनांत आणलें तरी प्रातःकालच्या शांत समयीं किंवा सायंकाळच्या शीतळ काळीं कवींतले कवी शुक्राचार्य सहजगत्या योग स्थितींत जातील आणि त्यावेळच्या त्यांच्या पवित्र हृदयांत संजीविनी विद्या आपोआप उदय पावेल त्यावेळीं तरी निदान कचाला संजीविनी विद्या प्राप्त होऊन त्याबरोबरच तो जिवंत होणें क्रमप्राप्तच होतें. अशा रीतीनें आपल्या प्रतिस्पर्ध्याचा पुत्र या विद्याहरणाच्या लढ्यांत विजयी होऊन देवयानीसह देवलोकीं जाण्यास निघालेला पाहण्यापेक्षां दारू पीत पीत मूढ स्थितींत देहत्याग करून पशूच्या जन्माला जाणें शुक्राचार्यांनें पतकरलें आणि त्याप्रमाणें 'देवयानी, सांग मला अगोदर सांग, कच जिवंत झाल्यावर माझ्या संमतीशिवाय त्याचा हात धरून जर तूं देवलोकीं जाणार असशील तर तसें मला आतांच सांग. कचाला जिवंत न करतां मदिरेच्या गुंगींतच मी मरून जडसृष्टींत एखादा पाषाण होणें मला अधिक बरें वाटतें' असा स्पष्ट सवाल त्यानें देवयानीला केला. आतां **देवयानीपुढें मोठा बिकट प्रश्न** होता. कचावरील आपल्या प्रेमावर तरी पाणी सोडावयाला पाहिजे किंवा आपल्या प्रेमाची कबुलीसाक्ष कायम ठेवून प्रत्यक्ष तरी कचाला जिवानिशीं आंचवावयाला पाहिजे. कचदेव कीं, त्याच्यावरील पतिप्रेम ? आपल्या पतिप्रेमाशीं एकनिष्ठेनें जागृत रहावयाचें असेल तर कचदेवाची ' विधवा ' म्हणूनच राहण्यास तयार असलें पाहिजे आणि तसा प्रसंग न येतां कचदेव जिवंत व्हावा अशी इच्छा असेल

तर तो जिवंत झाल्यावर आपल्या मनाचा कोंडमारा करून अगदीं उघड्या डोळ्यांनीं आपल्या पतिप्रेमाची राखरांगोळी करण्यास तयार असलें पाहिजे आणि या दोन्ही गोष्टींपैकीं कोणतीही गोष्ट मान्य केली तरी ती निर्घृणतेचीच ! आणि त्यांतल्या त्यांत प्रेमाच्या सत्तेचें स्थान डोळ्यांपुढें प्रत्यक्ष दिसत असतांना त्याकडे प्रेमरहित निर्विकार दृष्टीनें पहात दिवस कंठणें हें कर्म तर अमानुषच ! आपला पती मृत झाल्यावर त्याच्या प्रेमाला अंतरणें ही गोष्ट जगरहाटीला धरून असली तरी त्यांत निदान पतिप्रेमाशीं एकनिष्ठ असल्याचें मनाला समाधान तरी असतें; परंतु पतिप्रेमाशीं बेमान होण्याइतकी जरी नाहीं तरी पतिप्रेम विसरून जाण्याइतकी मनाची तयारी केल्याची मनाला लागणारी रुखरूख आणि तीसुद्धां आपल्या पतिदेवाच्या पश्चातच नव्हे तर त्याच्या डोळ्यांसमोर मनाच्या पूर्ण जाणीवेनें त्या तशा रुखरुखींत मुक्या माराच्या असह्य जाचांत आयुष्याचे दिवस कंठणें हें कर्म लोकोत्तरच म्हटलें पाहिजे. तशा त्या निष्प्रेम आयुष्यांत पतीचें सहवाससुख तर नाहींच नाहीं, पण निदान पतिप्रेमाशीं एकनिष्ठेनें राहिल्याचें समाधानही नाहीं. परंतु तशा त्या बिकट परिस्थितींतही देवयानीनें तो निर्घृण—अमानुष—अगदीं लोकोत्तर मार्ग उघड्या डोळ्यांनीं आणि तोसुद्धां आपण होऊन आनंदानें पतकरला आणि तो केवळ आपला प्रियकर कचदेव जिवंत व्हावा एवढ्या एकच एक प्रेमाच्या भावनेसाठीं. शुक्राचार्यांच्या वरील प्रश्नाला देवयानीनें तावडतोब उत्तर दिलें '......कचदेवावरील प्रेमामुळेंच मी म्हणतें त्यांच्या सहवासाच्या सुखाला मी अंतरलें तरी हरकत नाहीं; पण त्यांचा तसा अंत आणि आपला असा अंत माझ्याच्यानें कसा पाहवेल ? .... साध्वीच्या हृदयांतील पतिप्रेम इतकें उज्वल असतें कीं अहंकाराचा हिणकस त्यांत किंचितही सांपडावयाचा नाहीं. त्या निर्मल प्रेमाची शपथ घेऊन मी वचन देतें कीं **कचदेव जिवंत झाल्यावर मी त्यांना माझ्या धाकट्या भावाप्रमाणे समजेन**." या लोकोत्तर उत्तरानें तिनें आपल्या **पतिप्रेमाची आत्यंतिक सीमा** गाठली आणि येथें **विद्याहरण** नाटक वास्तविकपणें संपून **देवयानीच्या स्वभावपरिपोषाचें काम येथें पूर्ण झालें** !

'मेनका' नाटकांतील विश्वामित्र–मेनकेचा स्वभावपरिपोष.

'एका नेत्रकटाक्षानें हजारों वर्षांची तपश्चर्या मातींत मिसळून टाकण्याची शक्ती अप्सरांच्या अंगीं असते, सबब तपस्व्यांनीं बायकांच्या अंगावरचा वाराही टाळला पाहिजे. पुरुषांचें स्वातंत्र्य हिरावून घेऊन आपल्याप्रमाणेंच पुरुषांना परतंत्र करणारी जगांतील सर्वांत मोठी मोहिनी म्हणजे स्त्री होय. ह्या स्त्रिया माझ्या सृष्टींत नकोत, ह्यांना जाळूनच टाकलें पाहिजे.' अशा बेफाम मनोभूमिकेंत **विश्वामित्राचा प्रथम प्रवेश** आहे आणि बायकांशिवाय पुरुष जात उत्पन्न करणाऱ्या, झाडापासूनच नव्या पुरुषांना जन्माला घालून पृथ्वीवरच स्वर्ग आणून मृत्यूला पृथ्वीवरून हांकून देऊं पाहणाऱ्या **विश्वामित्राची तपश्चर्या विधात्याच्या कार्याला** झुंपण्याच्या अभिनिवेशांत मेनका आहे; अर्थात् दोघांचे स्वभावपरिपोष एकमेकांच्या भूमिकेशीं अत्यंत निगडित आहेत–परस्परावलंबित आहेत. या परिस्थितीकडे आम्ही वाचकांचें मुद्दाम लक्ष वेधूं इच्छितों.

'इंद्राच्या सभेंतील तुम्ही अप्सरा ना ? या अशा पुढें जळावयाला. पाहूं दे, इंद्र तुमचें कसें सरक्षण करतो तें ! या अशा पुढें जळावयाला.' अशा **कोपिष्ट वृत्तींत** विश्वामित्र उभा आहे आणि 'ही मी आलें जळावयाला. एकदम या दासीला जाळून टाकावें–एकदम जाळून टाकावें–क्षणाचाही विलंब नको.' अशा **प्रेमळ कैवारांत मेनकेचा** त्याच्यापुढें **प्रथम प्रवेश** आहे. म्हणजे या जोड भूमिकेवरून विश्वामित्र–मेनकेच्या स्वभावपरिपोषाची उठावणी आहे; अर्थात् विश्वामित्रानें मेनकेचा अंगीकार करून विधात्याच्याच नेहमींच्या मार्गानें सृष्टिक्रमाचा गाडा पुढें चालविण्यास तयार होणें ही या **परिपोषाची अंतिम सीमा** होय आणि ती कशी साधली आहे, ती साधींत असतांना मध्यंतरीं **कोणकोणते टप्पे** घेतले आहेत–हें पाहणें हाच सध्यांचा विषय होय. इकडे वाचकांनीं–अभ्यासू वाचकांनीं-विशेषत्वानें अवधान द्यावें.

यांतील **विश्वामित्राच्या स्वभावपरिपोषाची पहिली चुणूक** त्याच्या रंगभूमीवरील प्रथम प्रवेशाच्या वेळच्या पहिल्या वाक्यांतच आहे. रंगभूमीवरील विश्वामित्राच्या प्रथम दर्शनापासूनच त्याच्या स्वभावपरिपोषाची सुरवात आहे. 'बायका आल्या कीं त्यांना जाळून

टाका म्हणून मीं आज्ञा केली असतां ह्या बायकांचा हात धरून तुम्ही बगीच्यांत फिरावयाला निघाला अं ! ' हें त्याचें तें पहिलें वाक्य होय. खरें म्हटलें असतां बायका दिसल्या कीं जाळून टाका म्हणून आज्ञा करणाऱ्या विश्वामित्रासमोर त्याचेच शिष्य अप्सरांच्या हातांत हात घालून बगीच्यांत सहल करतांना पाहिल्याबरोबर त्या अप्सरांच्या अगोदर त्यानें त्या शिष्यानांच प्रथम जाळून भस्म करावयाला पाहिजे होतें; परंतु आपले शिष्यवर आणि अप्सरा यांना बगीच्यांत सहल करतांना प्रत्यक्ष पाहिल्यावर ' ह्या बायकांचे हात धरून तुम्ही बगीच्यांत फिरायला निघाला अं ! ' असे उद्वेगजनक उद्गार विश्वामित्र काढतो ! येथें **क्रोधाचें स्थान उद्वेग** घेतो म्हणजे विश्वामित्र त्याच्या स्वभाववैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें **एक पायरी खालीं** उतरतो आणि याच क्रमानें क्रोधानंतर उद्वेग, उद्वेगानंतर त्याग, त्यागानंतर हेटाळणी आणि तशाही परिस्थितींत मेनकेची भक्तिपुरःसर सेवा पाहून विश्वामित्राच्या मनांत उत्पन्न होणारा मेनकेबद्दलचा विश्वास, नंतर शिष्यीण म्हणून आश्रमासंबंधीं तिला दिलेला अधिकार, त्यानंतर शिष्यीण म्हणून केलेला मंत्रोपदेश आणि त्यामुळें आपल्या बरोबरीच्या लायकीनें इतर शिष्यांना उपदेश करण्याचा दिलेला गुरुत्वाचा अधिकार, क्रोध जिंकावयाला शिकविणारा आणि गायत्री मंत्राचा छंद लावणारा स्वतःचा गुरु आणि अखेरीस अशा रीतीनें मेनकेनें केलेल्या सेवेची पुण्याई किंवा उपरीनिर्दिष्ट शिष्याच्या नात्याप्रमाणें गुरुदक्षिणा म्हणून तिच्या आग्रहास्तव तिच्या पदरांत टाकण्यासाठीं 'शकुंतला जन्मास येईतों आपली अर्धांगी ' म्हणून अखेरीस विश्वामित्रानें मेनकेचें केलेलें पाणीग्रहण असे हे 'मेनका' नाटकांतील **विश्वामित्राच्या स्वभावपरिपोषाचे टप्पे** आहेत आणि विश्वामित्राच्या या स्वभावपरिपोषांतच **मेनकेच्याही स्वभावपरिपोषाची खुलावट** आहे. मेनका ही आपल्या थंड स्वभावानें आणि प्रेमळ वर्तनानें विश्वामित्राचा क्रोधाग्नि धीरें धीरें शांत करून अखेरीस त्याची अर्धांगी होते आणि त्याची तपश्चर्या आपल्या उद्दिष्ट हेतूप्रमाणें विधात्याच्या कार्यासाठीं खर्चीं घालण्यास त्यास भाग पाडते.

वर लिहिलेंच आहे कीं "बायका आल्या म्हणजे त्यांना जाळून टाका म्हणून मीं आज्ञा केली असतां या बायकांचे हात धरून तुम्ही बगीच्यांत फिरावयाला निघाला अं" या विश्वामित्राच्या **पहिल्या वाक्यानेंच त्याच्या स्वभावपरिपोषास सुरवात** केली आहे. आतां वृद्धानंद, बालमूर्ति हे आपले पट्टशिष्य म्हणून कदाचित् विश्वामित्राच्या मनानें प्रथम कच खाल्ली असेल असें वादाप्रीत्यर्थ मानलें तरी 'ही मी आलें जळायला. एकदम या दासीला जाळून टाकावें, क्षणाचाही विलंब नको' अशा धिटाईनें पुढें येणाऱ्या मेनकेलाही तो एकदम जाळीत नाहीं. तिच्या नांवा-गांवाची चौकशी करीत बसतो—हें त्याचें वर्तनही वरील त्याच्या स्वभावपरिपोषाला पोषकच असतें आणि विश्वामित्राच्या या स्वभावपरिपोषाला मेनकेचे ते उद्गारच कारणीभूत आहेत हें थोड्या सूक्ष्म विचारांतीं नजरेस येण्यासारखें आहे. 'ही मी आलें जळायला' असे धिटाईचे उद्गार मेनकेनें काढले आहेत खरे, पण त्या धिटाईत उद्दामपणा नसून प्रेमळपणाच आहे. या दृष्टीनें मेनकेचें पहिलें भाषण—विशेषतः त्या भाषणांतील 'माझ्या या देहाचें सार्थक्य करावें—या पायाचें पुरतें दर्शन घेण्याइतकीही फुरसत या दासीला देऊं नये—हृदयाशीं हृदय बोलूं शकेल इतकी फुरसतच नको—एकदम या दासीला जाळून टाकावें' हीं वाक्यें विशेष लक्षांत घेण्यासारखीं आहेत. मेनका जर 'ही मी आलें जळायला, जाळ मला कशी जाळतोस ती! मेल्या, मी कोण आहें हें तुला माहित नाहीं वाटतें? म्हटलें मी इंद्राच्या सभेंतील त्याची लाडकी अप्सरा-नुसत्या इच्छमात्रेंकरून प्रज्वलित अग्नीला विझवून टाकून केवळ एका नेत्रकटाक्षानें त्या ठिकाणीं नवी वनश्री उत्पन्न करण्याची शक्ती असलेली मी मेनका आहें, मला कशी जाळतोस तें मीही पण पाहतेंच आतां,' अशी उद्दाम भाषा उच्चारीत विश्वामित्रापुढें येऊन उभी राहिली असती तर तिच्या स्वभावपरिपोषाची पहिली छटा तिच्याही प्रथम प्रवेशाबरोबर उमटली नसती आणि विश्वामित्राच्या नेत्रांतून निघणाऱ्या क्रोधाच्या अग्निस्फुलिंगानें 'मेनकेची समाप्ति' तिच्या पहिल्या प्रवेशांतच झाली असती! 'मेनकेच्या सुरवातीलाच असा माक्षिकापात झाला असता. परंतु असा बेसावधपणा न ठेवतां नाट्याचार्यांनीं मेनकेच्या तोंडीं तिची

स्वभावरेखा स्पष्ट करून दाखविणारे शब्द आणि वाक्यें घालून विश्वामित्राचा क्रोधाग्नि बाहेर उसळूं दिला नाहीं आणि 'डोळ्यांतल अग्नि बाहेर न पडतां आंत आंतच दडत चालला आहे' या मेनकेच्य स्वगत वाक्यानें त्याच्याही **स्वभावपरिपोषाची दिशा** स्पष्ट शब्दांत प्रतीत केली आहे. आणि अशाच रीतीनें एकवेळ 'विधात्याच्या नेहमींच्याच मृत्यूच्या मार्गानें जाऊन महातपस्वी विश्वामित्र ऋषिही नवी सृष्टी बनवितां बनवितां विधात्याचेच चेले बनले' "तपस्व्यांनींच आम्हाला हा गर्वाचा धडा घालून दिला." 'तुझ्यासारखी सुंदर मूर्ति माझ्या हातून पुन्हां घडणें शक्य नाहीं' असें विधात्यानें मला सर्व देवांच्या देखत सांगितलें, तेव्हां 'स्त्रीजात धन्य होय' असे उद्गार सर्व देवतांच्या तोंडून निघून स्त्रियांच्या प्रशंसेनें त्रिभुवन दुमदुमून राहिलें.' 'पुरुष तपस्वी झाले तरी केव्हां उलटतील याचा नेम नसल्यामुळें पुरुषावर देवांचा विश्वासच बसत नाहीं' अशा तऱ्हेचीं विश्वामित्राला चिडविण्याच्या उद्देशानें उच्चारलेलीं **बोचक वाक्यें** आणि प्रसंगाचा रागरंग पाहून 'खरेंच मला जाळावयाचें होतें—नाहीं तर—तर बाई—माझें प्रेम आपणावर बसून आपलेंही प्रेम माझ्यावर' 'यांत कोठें चुकलें बरें ? सांगायचें होतें नीट समजून.' 'या पायाची दासी मी कां होऊं नये?' 'आतां जाळण्याइतका राग नाहीं ना?' 'मग ठेवून घ्यावयाची ना मला? मी राहूं ना आपल्या आश्रमांत ? जाळून तरी टाका नाहीं तर ठेवून तरी घ्या. राहूं ना मी आश्रमांत?' अशा लाडक्या शब्दांचीं **प्रेमळ वाक्यें** मधून मधून पेरून विश्वामित्राला मेनकेनें घोटाळ्यांत पाडला आणि शेवटीं 'मी तुला जाळीतही नाहीं आणि ठेवूनही घेत नाहीं. दृष्टीस पडलीस म्हणजे तुला टाळीन—आणि कंटाळून कंटाळून तुला निघून जावें लागेल' अशा तऱ्हेच्या शब्दानें पहिल्या चकमकींत मेनकेपुढें माघार घेऊन विश्वामित्र रंगभूमीवरून निघून जातो आणि मेनका हेटाळणीच्या स्थितींत कां होईना पण त्याच्या आश्रमांत राहते.

विश्वामित्र-मेनकेच्या स्वभावपरिपोषाचा पहिला टप्पा येथे पूर्ण झाला आहे.

येणेंप्रमाणें मेनका विश्वामित्राच्या आश्रमांत राहिली व त्याच्या दृष्टीस न पडण्याची खबरदारी ठेवून आश्रमांतील सडासंमार्जन, झाडलोट जलभरण वगैरे काबाडकष्टाचीं कामें स्वतः—करून **घरधनिणीचें सर्व सुख** त्या सेवेनें तिनें आपल्या पदरांत पाडून घेतलें. फक्त या अशा सुखाच्या सेवेंत तिला एकच दुःख होतें आणि तें म्हणजे विश्वामित्र तिच्याकडे पहात नाहीं, तिच्याशीं बोलत नाहीं, तिला टाळून निघून जातो हें होय; अशा परिस्थितींत दिवस कंठीत असतांना एकदां प्रसंग असा आला कीं मेनका आश्रमाशीं उभी आहे, समोरून विश्वामित्र येतांना तिला दिसत आहे, त्याच्या आज्ञेप्रमाणें त्याच्या दृष्टीस न पडावें म्हणून ती बाजूला जाण्याचा प्रयत्न करीत आहे आणि बटु वृद्धानंद—विश्वामित्राचा एक शिष्य--ती विश्वामित्राच्या दृष्टीस पडावी या हट्टानें तिची वाट आडवून बसला आहे आणि त्यामुळें 'पाण्यांत बुडून मेलें तरी पतकरलें--नाहीं-- मी त्यांच्या दृष्टीस पडावयाचीच नाहीं' या काटेकोर आज्ञापालनासाठीं म्हणून जवळच असलेल्या विहिरींत मेनकेनें उडी घेतली आहे आणि 'माझ्या दृष्टीस न पडतां सेवा कर म्हणून मीं सांगितलें, सबब जीव देण्याचें अप्सरण माझ्या डोक्यावर लादूं पाहते' हा आपल्यावरील दोष टाळण्यासाठीं विश्वामित्रानें आपल्या तपःसामर्थ्याच्या जोरावर कोणतीही दुखापत किंवा अपघात न होऊं देतां तिला विहिरीच्या तोंडावर आणून उभी केली आहे आणि 'विहिरीबाहेर ये' अशी तो तिला आज्ञा करीत आहे. खरें म्हटलें असतां विश्वामित्राची आज्ञाधारक शिष्यीण म्हणून तिनें वरील आज्ञेनुसार विहिरीबाहेर यावयाला पाहिजे होतें; परंतु आपल्या निष्ठेची कसोटी दाखविण्यासाठीं विश्वामित्राच्या दृष्टीस पडावयाचें नाहीं, त्याच्यापुढें आपण होऊन जावयाचें नाहीं या ध्येयनिष्ठेसाठीं 'मी आपण होऊन नाहीं यावयाची—खुशाल मला विहिरींत लोटून मारावें. तशा मृत्यूनें मी स्वर्गांत जावयाची नाहीं' तर आपली सेवा करावयाला मिळावी म्हणून कोणातरी साध्वीच्या पोटीं पृथ्वीतलावरच पुन्हां जन्माला येईन' अशा हट्टानें ती तशीच विहिरीच्या तोंडाशीं उभी असते आणि या तिच्या धट्टपणाच्या वर्तनानें रागावलेला विश्वामित्र **तिच्या हाताला धरून** तिला बाहेर काढतो !

विश्वामित्र—मेनकेच्या स्वभावपरिपोषाची—पहिल्या टप्याच्या मानानें—ही **चढती पायरी** होय !

मेनकेनें आपल्या दृष्टीस पडूं नये अशी आज्ञा करणारा विश्वामित्र ती आज्ञा अक्षरशः पाळण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या मेनकेला तिचा हात धरून आणून आपल्यापुढें उभी करतो आणि त्याच्या आचरणांतील कमकुवतपणाची संधि साधून 'मला बाई लाज वाटते–मला बाई लाज वाटते–' या लाडक्या उद्गारांनीं विश्वामित्राच्या सदय अन्तःकरणाचा कबजा घेऊन अखेर 'महाराज, मानवी दयेच्या ओघांत सांपडून आपण माझें पाणीग्रहण केलेंत आणि क्रोधानें बाहेरून संतप्त दिसणारा हा देह आंतून शीतळ दयेच्या आणि प्रेमाच्या झऱ्यानें ओथंबलेला आहे असा अनुभव पहिल्या स्पर्शसुखाच्याच वेळीं आपल्या या अर्धांगीला आला' अशी **निर्भीड लगट** मेनकाही त्याच्याशीं करते; तथापि मेनकेची ही लगट एवढ्यावरच थांबत नाहीं. संवादाच्या भरांत हळूं हळूं 'दासी म्हणा, बटीक म्हणा, कांहींहीं नांव द्या, पण मला आपली म्हणा; खरेंच गडे मी हट्टी नाहीं' असा लाघवी गळेपडूपणा करते आणि तें लाघव्य चालूं असतांही विश्वामित्राची शिष्यीण म्हणून कडकडीतपणानें ब्रम्हचर्यव्रत पाळण्याची तितक्याच नेकीची तिची तयारी असल्याचेंही ती दिग्दर्शित करते आणि तेवढ्या एका कारणाच्या जोरावर इंद्राला खालीं मान घालावयाला लावण्याच्या उद्देशानें मेनकेला शिष्यीण करावी या विचारानें तो तिला मंत्रोपदेश न करतां शिष्यिणीचा शाब्दिक मान देऊन सर्व बटूवर देखरेख करण्याची आणि इतर अप्सरांपासून त्यांचा बचाव करण्याची कामगिरी तिच्यावर सोंपवून अंतर्धान स्थितींत तपश्चर्येला बसण्यासाठीं निघून जातो.

येणेंप्रमाणें मेनकेनें वाटल्यास आश्रमांत रहावें, पण तिनें विश्वामित्राच्या दृष्टीस पडूं नये हा पहिला टप्पा चढून गेल्यावर त्याची 'शिष्यीण' या नात्यानें त्याच्याकडून आश्रमाचा ताबा घेणें, इतर शिष्यवर्गावर देखरेख करण्याची जबाबदारी उचलण्याइतका मान प्राप्त करून घेणें, हा अर्धांगीपद प्राप्त करून घेण्याच्या मार्गांतील **दुसरा टप्पा** आहे ही गोष्ट लक्षांत येणें आतां **फारसें अवघड नाहीं.**

मेनकेला हात धरून विहिरींतून बाहेर काढतांना तिच्या अंगाला स्पर्श केला गेला सबब त्याचें प्रायश्चित्त घेण्याकरितां अंतर्धान स्थितींत तपश्चर्या करीत विश्वामित्र बसला असतांना त्याचे शिष्य इतर अप्सरांच्या नादीं लागतात आणि मेनका विश्वामित्राच्या आज्ञे-प्रमाणें त्यांना त्यापासुन परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करीत असतां विश्वामित्राचे शिष्य तिची अवज्ञा करून उलट तिचीच मुस्कटदाबी करतात. मेनकेचें हें एकनिष्ठ वर्तन आणि तें वर्तन वर्तत असतांना तिनें सोसलेले हाल विश्वामित्राला त्याच्या अंतर्धानावस्थेत सविस्तरपणें प्रत्ययास येत होते आणि त्या तशा विपन्नावस्थेंतही विश्वामित्राच्या सुखाचीच काळजी वाहण्याकडे तिच्या मनाचा ओढा असलेला पाहून ' तूं छळ सोसूनही माझ्याच सुखाची काळजी वाहतेस ! शिष्याची आणखी परीक्षा घेण्याचें कारणच उरलें नाहीं ' अशी स्पष्ट कबुली देऊन मेनकेला ' मंत्रोपदेश ' देऊन आपल्या परंपरेंतील शिष्यीण करून घेण्यास तो तयार होतो !

विश्वामित्र—मेनकेच्या स्वभावाचा हा परिपोष म्हणजे विश्वामित्राची अर्धांगी होऊन त्याची तपश्चर्या विधात्याच्या कार्याला जुंपण्याच्या मेनकेच्या मार्गांतील हें ' **पुढचें पाऊलच** ' नव्हे काय ? आणि याच दृष्टीनें ' मग मंत्रोपदेश दिल्यावर त्यानीं माझे लाड कां पुरवूं नयेत ' हा मेनकेचा **चढता आशावाद** नाटकाच्या अंतिम परिपो-षाकडे विशेषत्वानें लक्ष वेधण्यासाठीं नाट्याचार्यांनीं मुद्दाम म्हणूनच उत्पन्न करून ठवलेला आहे असेंच म्हणावें लागणार नाहीं काय ?

मेनकेला सशास्त्र मंत्रोपदेश देऊन तिला अधिकृत अशी शिष्यीण म्हणून मानून घेतल्यावर स्वतःच्या आज्ञेविरुद्ध वृद्धानंदाला आपल्या-पुढें आणून उभा केल्याबद्दल तिच्यावर विश्वामित्र राग करीत नाहीं; उलट क्रोध आवरण्यासाठीं तपश्चर्या करीत असतांना त्या तपश्चर्येला आधारभूत अशी कामधेनू तो तिला समजून काम-क्रोध आवरण्याच्या मंत्राचा प्रथम उपदेश करण्याचा मान तो तिला देतो आणि यापुढें ' तुम्ही मेनकेलाच गुरु समजलें पाहिजे ' अशी आज्ञा आपल्या शिष्यांना करून ' क्रोध कसा आवरावयाचा हें मी मेनकेपासून शिकतों आहें ' अशी स्पष्ट कबुली तो स्वतः देतो.

स्त्री पाहिली कीं जाळून टाकली पाहिजे अशा अभिनिवेशांत प्रथम प्रवेश करणारा विश्वामित्र मेनकेच्या प्रामाणिक प्रेमानें आणि एकनिष्ठ सेवेनें तिला प्रत्यक्ष ' गुरु ' म्हणून मानूं लागल्यावर आपलें इष्ट साध्य असें अर्धांगीपद प्राप्त करून घेणें मेनकेला सहजसुलभ होतें आणि तें तसेंच झालें. मेनकेच्या सात्विक तपश्चर्येमुळें विश्वामित्रा-सारखा कोपिष्ट ऋषी तिच्या आहारीं गेला इतकेंच नव्हे तर ' मला माझा क्रोध जिंकतां येईल आणि सर्व विश्वाचा मित्र होण्याच्या पदवीला मी चढेन ' असा आत्मविश्वास मेनकेमुळें त्याच्या मनांत उत्पन्न होऊन ' बायका म्हणजे पुरुषांना सत्कृत्याला प्रवृत्त करणारी शक्ती होय म्हणून म्हणतात तें खोटें नाहीं ' अशी स्पष्ट कबुली त्यानें तिच्याजवळ दिली आणि त्या समाधानाच्या भरांत ' मेनके, क्रोधापासून मला परावृत्त केल्याबद्दल मी तुझें काय कल्याण करूं तें सांग'—असा आग्रहपूर्वक सवाल टाकल्यावर ' बायकांत मंत्रोपदेश देण्याचा अधिकार मातेशिवाय इतर स्त्रियांना नसतो मातेच्या दर्जाला जेव्हां चढावें तेव्हां मंत्रोपदेश देणाऱ्या गुरूची पायरी बायकांना प्राप्त होते. मी कामुका नाहीं. माझें कल्याण आपण करणार असाल तर

' अजि पुरवा ही हौस प्रियकरा, मातृपदीं तनु मम बसवा '

अशी तीव्र इच्छा प्रदर्शित करून आणि निरनिराळ्या तऱ्हेनें त्याची त्याबद्दल समजूत घालून ' शकुंतला जन्मास येईपर्यंत ' तरी कां होईना पण आपला अंगीकार तिनें विश्वामित्राकडून करविला—नव्हे—

विश्वामित्राची तपश्चर्या विधात्याच्या कार्याला जुंपल्याचें प्रतीक

अशी आपली मुलगी शकुंतला त्याच्याच पायावर ठेवून ती स्वर्गलोकीं प्रयाण करती झाली !

अशा रीतीनें ' मेनका ' नाटकांतील विश्वामित्र—मेनकेचा स्वभाव-परिपोष आणि त्याचे निरनिराळे टप्पे नाट्याचार्यांनीं कशा स्पष्ट रीतीनें दर्शित केले आहेत याचें दिग्दर्शन केल्यानंतर त्यांच्या आणखी एका नाटकांतील—सवती—मत्सरांतील—कैकेयीचा स्वभाव-परिपोष त्यांनीं कसा केला आहे याचा सामान्य चर्चेतील विवेचना-प्रमाणें पडताळा घेऊन प्रस्तुत लिखाणांतील **' स्वभावपरिपोष '** हा भाग पुरा करूं.

सवतीमत्सर नाटकाचा कथाभाग, त्यांतील कैकयीची मुख्य भूमिका आणि विशेषतः नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय सूचित करणारें 'नाटकाचें नांव' या सर्व गोष्टी एकसमयावच्छेदेंकरून लक्षांत घेतल्या असतां या नाटकाची अखेर कैकेयीच्या सवतीमत्सराच्या अत्यंतिक कडेलोटांत होणार ही गोष्ट रामवनवासगमनाचा कथा-भाग माहीत नसणारांनासुद्धां—पण खाडिलकरांच्या नाटकी धाटणीची माहिती असणारांना—साहजिकपणें लक्षांत येण्यासारखी आहे; अर्थात् सवतीच्या मुलाला—भगवान् रामचंद्राला निर्घृणपणानें वनवासाला पाठविण्यांत आपल्या स्वभावपरिपोषाची अंतिम सीमा गांठणारी कैकेयी नाट्याचार्यांच्या नाटकांत युवराज रामचंद्रा-विषयींच्या वत्सलरसानें तुडुंब भरलेली अशीच प्रथमदर्शनीं प्रवेश करती झाली पाहिजे ही वस्तुस्थिति **स्वयंसिद्धच** आहे आणि त्याप्रमाणेंच 'सवतीमत्सर' नाटकांतील कैकेयी रंगभूमीवर जी प्रथम प्रवेश करते ती राम—सीतेचें जगावेगळें कौतुक करीत प्रवेश करते. आपल्या खजिन्यांतील निवडक रत्नें खर्च करून कैकेयी-सारख्या सौंदर्यराणीचें चित्त चकित होण्याइतक्या अपूर्व घाटाचे मुकुट राम—सीतेकरितां तयार करून जनकराजानें पाठविले आहेत; तथापि इतके सुंदर मुगुट असूनहि त्या मुगुटामुळें राम-सीतेला शोभा येईल कीं सीता—रामाच्या मुखकमलामुळें उलट मुगुटाला शोभा येईल अशा संशयसंभ्रमांत ती पडली आहे. राम—सीतेच्या मुखकमलाची शोभा त्या रत्नांना नाहीं याबद्दल तिची खात्री आहे आणि जनक राजाच्या रत्नापेक्षां स्वतःजवळचीं अधिक दैदीप्यमान रत्नें मुगुटांत बसविल्याशिवाय राम—सीतेच्या मस्तकावर ठेवण्याचीही लायकी त्या मुगुटांना येणार नाहीं; सबब तशीं रत्नें स्वतःच्या पारखीनें निवडून काढून ती मुगुटांत बसवून घेण्यास ती तयार झाली आहे. तशीच एकीकडे 'सीते, तूं सांग हं—ह्या मुगुटामुळें माझ्या रामाचा चेहरा अधिक सुंदर दिसेल काय? लाजूं नकोस' असा सीतादेवीला लडिवाळपणानें प्रश्न विचारीत आहे आणि दुसरीकडे रामालाही सीतेबद्दल तसाच उलट सवाल मोठ्या कौतुकानें करीत आहे. कैकेयीच्या वरील प्रश्नाला 'समुद्राला एखादी नवी

नदी मिळाली म्हणून समुद्राचें पाणी थोडेंच वाढल्यासारखें दिसणार आहे !' या सीतेच्या मार्मिक उत्तरानें बेहाय खूष होऊन 'सून पण सून मिळाली आहे. आपल्या सर्व राण्यांचें नांव मार्गे पाडील हो.' असे दशरथाजवळ आनंदोद्गार काढीत आहे; त्याचप्रमाणें रामाच्या सौजन्ययुक्त मुग्धपणाकडे पाहून त्याच्याविषयींचा तिचा मूळचाच वत्सलभाव त्याच्या गौरवपर शब्दांनीं अभिमानपूर्वक बाहेर पडत आहे; आणि त्यांतही मुख्य गोष्ट म्हणजे सीता-रामाबद्दलच्या या आनंदलहरींत ती तल्लीन होत असतांना स्वतःच्या मुलाची- **भरताची तिला नुसती आठवणही येत नाहीं**-मंथरेनें भरताची मुद्दाम आठवण करून दिली तरीसुद्धां तिच्या डोळ्यांपुढें भरत उभा रहात नाहीं; उलट 'रामा, तूं असा बोलूं लागलास, तुला डोळे भरून एकसारखें पाहिलें म्हणजे माझा भरत म्हणून दुसरा निराळा आहे असें मला वाटतच नाहीं.' अशी स्पष्ट कबुली ती आपण होऊन मोठ्या आनंदानें आणि अभिमानानें देते. 'सवतीमत्सर' नाटकांत सवती-मत्सरानें पछाडल्या जाणाऱ्या **कैकेयीचें पहिलें दर्शन** करविलें आहे, तें हें असें वत्सलरसानें तुडुंब भरलेलें आहे आणि या वत्सलरसाच्या प्रेमसागरांतून मत्सरभावाचा वडवाग्नि प्रज्वलित करावयाचा आहे.

कथाविकासाची काय किंवा स्वभावपरिपोषाची काय पहिली सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा रेखांकित करण्याची अवघड कामगिरी नाट्याचार्यांच्या नाटकांत कशी कुशलतेनें पार पाडलेली प्रत्ययास येते याच्या स्पष्टी-करणार्थ दिलेल्या इतर उदाहरणांबरोबर सवतीमत्सर नाटकाच्या कथा-विकासाची पहिली छटा दाखविणारे 'आम्ही सर्व आईच्या पोटांतून जन्माला आलों आहों, ही (सीता) स्वयंभू आहे; रत्नांनीं झांकली काय किंवा वल्कलांनीं आच्छादिली काय - फरक मुळींच दिसणार नाहीं.' हें वाक्य **फारच बहारीचें** म्हणून आम्ही दर्शविलें आहे. कैकेयीच्या स्वभावपरिपोषाची सुरवात करून देणारें वाक्यही **तितक्याच बहारीचें** आणि **तितक्याच कुशलतेचें** द्योतक आहे. '**कैकेयी:-नारदमुनींनीं ह्या खेपेस मला कसें दर्शन दिलें नाहीं ?**' हें तें वाक्य होय. नारदमुनींनीं जनक राजाकडे जाऊन त्याला तगादा केला, 'रामचंद्राच्या स्पर्शानें पवित्र होण्याकरितां

तुझ्या खजिन्याच्या बंदिवासांत येऊन पडलेली विश्वाची संपत्ति स्वतःचे भाग्योदयाचे दिवस निघून जातात कीं काय म्हणून दुःखी-कष्टी झाली आहे तिला तातडीनें अयोध्येकडे पाठीव ' म्हणून नारद-मुनीनीं जनकराजाला ताकीद दिली. जिकडचा माल तिकडे पोंचवि-ण्याची जनक राजाची कामगिरी स्वतः बजावून दशरथ राजाची पूजाअर्चा घेऊन नारदमुनी निघून गेले; जनक राजाकडून आण-लेले अपूर्व घाटाचे मुकुट मुकाट्यानें दशरथ महाराजांना देऊन **कैकेयीला न भेटतां** निघून गेले; कधींही न होणारी ही गोष्ट झाली कशी ही कैकेयीच्या मनांतील ओझरती शंका म्हणजे तिच्या **स्वभावपरिपोषाची पहिली सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा** होय ही गोष्ट नाट्याचार्यांच्या कलाविकासाची जाणीव असलेल्या रसज्ञांच्या लक्षांत आल्यावांचून राहणार नाहीं. ही पहिली छटा आपल्या गुणधर्मा-प्रमाणें ' अंः नारदमुनी नसतील भेटले ! त्यांत काय एवढें मोठेंसें आहे ! ' अशा रीतीनें दुर्लक्ष करण्याइतकी सूक्ष्म आहे; पण त्या-बरोबरच त्या आनंदपूर्ण वातावरणांत दुःखद विचारतरंग उत्पन्न करण्याइतकी ती स्पष्टही आहे. याच दुःखद विचाराचा विकास 'आज राजसभेंत इतकें कसलें महत्त्वाचें काम आहे ? माझ्या महालांत येऊन उभ्या उभ्या निघून जावयाचें आजपर्यंत कधीं झालें नाहीं—नारदमुनीनीं हे मुगुट कां आणले ?—मला दर्शन दिल्याशिवाय कां निघून गेले ? ' या कैकेयीच्या वाक्यांनीं केला आहे ही गोष्ट विचारांत घेतली म्हणजे त्या **पहिल्या छटेचें स्वारस्य** लक्षांत येतें. कैके-यीच्या प्रेमळ स्वभावांत संशयाचें हें बीजारोपण झालें खरें; पण त्यामध्यें प्रत्यक्ष सवतीमत्सराचा भाग आला नाहीं; कारण त्या तशा शंकित शल्यमय अवस्थेंतही राम-सीतेच्या मुगुटामध्यें घालण्यासाठीं आपल्या स्वतःच्या खास खजिन्यांतील अधिक दैदीप्यमान रत्नें स्वतः निवडण्याची तिची पूर्ण तयारी होतीच. त्या शंकित भावामध्यें सवतीमत्सराचा यत्किंचित लेशही नव्हता. अशा रीतीनें सवतीमत्स-राच्या बीजारोपणासाठीं संशययुक्त मनःस्थितीची ती सर्व साधारण भूमिका तयार करून घेतली आणि नंतर मंथरेच्या निरनिराळ्या विवादपटुत्वानें—कैकेयीच्या मनांत सवतीमत्सराचें असें प्रत्यक्ष बीजा-

रोपण केलें आणि त्यानंतर कैकेयीचें मन बिथरून देऊन तिच्या खजिन्याच्या किल्ल्या तिच्याजवळून घेऊन मंथरा निघून गेल्यावर कैकेयीच्या मनांत विचार येतात. 'भरताचा मत्सर कौसल्या करीत असेल, पण तिकडून काय म्हणून भरताचा मत्सर करण्यांत यावा ? राम-लक्ष्मण भरताचा मत्सर करीत असतील काय? राम-राम-नाहीं ग बाई पण लक्ष्मण—काय सांगावें बाई कोणाच्या मनांत काय असेल तें ?—रामाच्या मनांत कांहीं नाहीं--पण लक्ष्मणाच्या मनाचा थांग मला कोठें लागला आहे ?' **सवतीमत्सराचा हा प्रत्यक्ष अंकुर** आहे याबद्दल कोणाचा वाद असण्याचें कारण नाहीं; फक्त त्यांत एकच श्लेष आहे आणि तो म्हणजे प्रत्यक्ष रामचंद्र—कथाविषयाचा सूत्रधार नाट्यविषयाच्या त्या शरसंधानांतून अधर सुटला आहे—नव्हे—कैकेयीच्या स्वभाव—परिपोषाची एक मधली अवस्था दर्शित करण्यासाठीं त्यास लक्ष्यबिंदू म्हणून दाखविण्यासाठीं त्याच्या अगदीं जवळ जाऊन त्यास हेतूपूर्वक मोकळा सोडला आहे, हें यांत विशेष आहे. **कलाविकासाच्या दृष्टीनें अशाच स्थानाचें महत्त्व फार असतें.**

कैकेयीच्या मनांत सवतीमत्सराचा अंकुर उत्पन्न केल्यानतर त्याला प्रत्यक्ष रामविषयक मत्सराची पालवी फोडण्याची मंथरेची कारवाई सुरू होते. 'उदईक प्रातःकाळीं अयोध्येचें सिंहासन महाराज सोडून देणार आणि तुझ्या सवतीच्या मुलाला—भरताच्या शत्रूला—कैकय-देशाच्या मूळावर जन्मास आलेल्या त्या रामाला राज्याभिषेक होणार ! राम सिंहासनावर बसल्यावर तुला कोण विचारणार ? महाराजांनीं सिंहासन सोडलें म्हणजे चतुर्थाश्रमाची तयारी महाराज करूं लागणार-मग राजमाता कौसल्या तुझ्यावर सूड उगविल्याशिवाय कशी राहील ? महाराज वनांत निघून गेल्यावर राम तुझें ऐकणार कीं कौसल्येचें ऐकणार ? बुडालीस ग बुडालीस, कैकेयी, रसातळाला गेलीस—साफ बुडालीस ! तुझा भरत राम-लक्ष्मणाच्या तोडीचा योद्धा नाहीं. तशीच वेळ आली तर तुझा, तुझ्या कैकय देशाचा आणि तुझ्या भरताचा विध्वंस क्षणांत रामलक्ष्मणाचे बाण करून टाकतील. उद्यां सकाळ-पासून तुझ्या अंगावरील फुटका मणीही तुझ्या मालकीचा नाहीं. तुझ्या नशीबीं कारागृहवास येऊन तुझी संपत्ति

उद्यां रामाची वर्टीक झाल्यावांचून राहणार नाहीं. भरताचा घात झाला ग घात झाला ! ' अशा तऱ्हेचे विषप्रयोग मंथरा कैकेयी-वर करूं लागते आणि हळूंहळूं त्याचा अंमल कैकेयीवर चढूंही लागतो आणि मंथरेनें उत्पन्न केलेलें हें सवतीमत्सराचें भूत ' मंथरे, सुचतो कां तुला यावर कांहीं उपाय ? ' या वाक्यानें कैकेयीच्या मुखानें बोलूं लागून त्यावर तोडगा म्हणून दशरथ महाराजानीं कैकेयीला पूर्वी दिलेल्या वराची आठवण करून देऊन त्या वरानें भरताला सिंहासन आणि दुसऱ्या वरानें रामाला वनवासाला धाडण्याची मागणी मागण्याची तयारी मंथरा कैकेयीकरवीं करविते. अशा रीतीनें कैके-यीच्या **स्वभावपरिपोषाची ही पहिली मजल** गाठतांना मंथरेच्या बीरमंत्रावर कैकेयीनें केलेले उलट प्रत्याघात आणि रामाला वनवासाला धाडण्याचा दशरथाजवळ हट्ट धरून बसण्याचा निश्चय झाल्यावरही " माझ्या रामाला ' मेल्या ' म्हणूं नकोस ग. गडे, मंथरे, रामाच्या अभिषेकाच्या तयारींत महाराज गुंतून राहून अग राम-माझा राम-माझा लाडका राम-म्हणतच महाराजांचा वेळ निघून जाईल आणि अभिषेकापूर्वी मजकडे यावयाची आठवण महाराजांना व्हावयाची नाहीं. अग रामनामाचा महिमाच तसा आहे" हे कैकेयीचे उद्गार नाटयाचार्यांच्या **कलापूर्ण स्वभावविकसनाची साक्ष** पटविणयसारखे आहेत

सवतीमत्सराची ही मजल गाठतांना कैकेयीच्या सवतीमत्सराला मंथरेच्या मंत्रोपदेशाविरुद्ध प्रतिकार करावयाला तिच्या स्वतःशिवाय दुसरें कोणीच नव्हतें. मंथरेनें सवतीमत्सराचा मंत्रप्रयोग कैकेयीवर करावा आणि कैकेयीनेंच आपल्या शक्तीनुसार त्याचें खंडन करून अखेरीस मंथरेच्या मंत्राला बळी पडावें अशा रीतीनें सवतीमत्सराचा हा **पहिला टप्पा** गांठला आहे.

दुसऱ्या टप्प्याची चढण चढत असतांना सवतीमत्सराच्या दुःस्व-भावाला विरोध करण्यासाठीं कैकेयीच्या जोडीला दशरथाची शक्तीही लक्ष्मणाच्या विरोधासह उभी आहे; तथापि त्याही शक्तीला न जुमानतां कैकयीवर मंथरेचा जास्तच पगडा बसतो आणि ती एकवचनी राम-चंद्राकडून चौदा वर्षें वनवासाला जाण्याचें वचन घेते. 'कैकेयीच्या स्वभावाचें हें **दुसऱ्या टप्प्याचें विकसनही** मोठ्या कुशलतेनें केलें आहे.

पहिल्या टप्प्याच्या अखेरीला भरताला सिंहासन आणि रामाला वनवास हे दोन वर दशरथाजवळ कैकेयीनें मागण्याचें ठरविलें खरें; पण ते दशरथासारख्या पुत्रवत्सल पित्याकडून परिपूर्ण करून घेणें ही गोष्ट सहजासहजीं साध्य होणारी नव्हती आणि कैकेयीनें त्याला वचनबद्ध करून घेतला असतांही तिच्या प्रेमपाशांत तो सांपडला नाहीं. राम वनवासाला त्यानें समंति दिली नाहीं. उलट 'जटाधारी होऊन तपस्वी ऋषींच्या राहणीनें चौदा वर्षें—दहा आणि चार—चौदा वर्षें रामानें दंडकारण्यांत काढावीं' असा कैकेयीनें वर मागितल्या-बरोबर पुत्रवत्सल दशरथ एकदम मूर्च्छा येऊन पडला. कैकेयीच्या मत्सरभावाची कसोटी पाहण्याचें हें **एक उत्तम स्थळ** नाट्याचार्यांनीं निर्माण केलें आहे. कैकेयीनें राम—वनवासाचा वर दशरथाजवळ हट्टानें मागितला खरा; पण त्या हट्टाचा निर्वाणपणा पूर्णावस्थेला पोंचलेला नव्हता. केवळ मंथरेच्या शिकवणीवरून ती त्या गोष्टीला तयार झाली होती. सवतीमत्सराचा जातिवंत भाव तिच्या मनांत उदित झाला नव्हता. राम वनवासाला जावा येथपर्यंत तिच्या मनाची तयारी झाली होती; पण त्यासाठीं दशरथाबरोबर घट्ट बांधून घेतलेले प्रेमरज्जू तोडून टाकण्यास ती तयार नव्हती. दशरथाच्या मनाला कष्टाच्या वेदना होत असतांही त्या वराची पूर्तता करून घेण्याचा तिचा हट्ट नव्हता आणि म्हणूनच वरील प्रसंगीं दशरथ राजा मूर्च्छा येऊन पडल्याबरोबर 'काय झालें हें?' भलतेंसलतें नाहीं ना कांहीं झालें? महाराज, आपण आपल्या जिवाला त्रास करून घेतल्यानंतर या कैकेयीचें काय होईल? आप-णाला दुःखीकष्टी करून मी सुखी कशी होईन? महाराज, सावध व्हा, माझा जीव व्याकूळ होऊं लागला.' अशा रीतीनें तिचा जीव व्याकूळ होऊं लागला. तिचा कठोर भाव मलूल झाला. आपल्या पतीची विकलावस्था पाहून वरपूर्ततेसंबंधीं तिचे विचार डळमळूं लागले आणि त्यावेळीं मंथरेनें तेथें येऊन जर तिचा वरदानाच्या बाबत पाठपुरावा केला नसता तर कदाचित् तिनें दशरथाला वरप्रसादाच्या शपथेंतून मोकळेंही केलें असतें; पण इतक्यांत मंथरेनें तेथें येऊन आपल्या मंत्रप्रभावानें तिला पुन्हां भारून टाकलें आणि 'त्यांच्या

जिवाला कांहीं अपाय नसला म्हणजे मी बिलकूल धीर सोडणार नाहीं–ते शुद्धीवर येऊं देत–हट्टाहट्टानें वर मागून घेतें–ते एक शब्द बोलले तर मी दोन शब्द बोलेन–कचरणारी ही कैकेयी नाहीं. त्यांना लवकर शुद्धीवर आण–मग मी त्यांना कशी धिक्कारून बोलतें तें पहा.' येथपर्यंत तिच्या मनाची तयारी केली आणि दशरथ सावध झाल्यावर हातापायां पडून तिची विनवणी करीत असतांनाही राम-वनवासगमनाबद्दलचा आपला हट्ट तिनें सोडला नाहीं. उलट 'दुबळ्यासारखे भीक काय मागतां? नामर्दासारखे गयावया काय करतां? नेभळ्याप्रमाणें पायां काय पडतां?' अशा शब्दानें त्याची निर्भर्त्सना करून **मत्सरभावाची चढती पायरी** चढून गेल्याची प्रचीति तिनें आणून दिली आहे.

कैकेयीनें दशरथाची वरप्रमाणें निर्भर्त्सना केली खरी; पण तेवढ्यानें दशरथाचें चित्त चळलें नाहीं. तिचा सर्व रोष सहन करून वचनभंगाचें पातकही माथीं घेण्यास तो तयार झाला; पण रामाला वनवासाला पाठविण्यास तो तयार होईना. "कैकेयी, तुला साफ सांगतों, 'वनवासाला जा' असे शब्द माझी जीभ रामापुढें कधींही उच्चारणार नाहीं--प्रतिज्ञेचा भंग करण्याच्या नरकांत मी पडलों तरी चालेल, तुझ्या विलासाला मी मुकलों तरी चालेल, फार काय--रामानें मला दूषण दिलें तरी चालेल—दंडकारण्याचा मार्ग मी रामाला दाखविणार नाहीं." असे निर्धाराचे विचार त्यानें कैकेयीपुढें प्रगट केल्यावर कैकेयीनें 'नेभळटाची बायको होण्यापेक्षां मेलेलें काय वाईट?' या शब्दांनीं त्याची संभावना केली आहे. दशरथाच्या या निर्धारावर एकवचनी रामाच्या निश्चयाचा उतारा लागू पडला. दशरथाच्या तोंडून न निघणारे वरप्रदान त्याच्यासमोर एकवचनी रामाच्या मुखांतून कैकेयीनें वदवून घेतले आणि सवतीमत्सराच्या **दुसऱ्या टप्प्यांतील शेवटची पायरी** ती चढून गेली!

तथापि एवढ्यानें सवतीमत्सराची चढण पुरी झाली नाहीं आणि त्याचें प्रत्यंतर रामाकडून 'आई, या क्षणापासून राम वनवासी झाला आहे' ही प्रतिज्ञा निश्चयपूर्वक उच्चारल्याबरोबर दशरथाप्रमाणें कैकेयीलाही विस्मयानें स्तब्ध बसवून दाखविलें आहे; आणि

या अवस्थेकडे विशेषत्वानें लक्ष वेधण्यासाठीं नाट्याचार्यांनीं रामाला कैकेयीच्या पायांवर मस्तक ठेवण्यास लावून त्याच्या मुखातून ‘ आई, वनवासाची तयारी करण्याकरितां येथून जाण्यापूर्वी बाबा मजबरोबर प्रेमाचे दोन शब्द बोलतील काय ? आई, तूंही अशी स्तब्ध कां ? ’ हे शब्द मुद्दाम वदविले आहेत; **स्वभावविकसनाची ही श्लेषात्मक अवस्था** म्हणून तिच्याकडे आम्ही वाचकांचें लक्ष मुद्दाम वधूं इच्छितों.

दुसऱ्या टप्प्याच्या अखेरीला सवतीमत्सराच्या पूर्णत्वाच्या दृष्टीनें वरीलप्रमाणें जो कमीपणा राहिला आहे तो **तिसऱ्या टप्प्याची चढण** चढतांना नाहींसा होऊन कैकेयीच्या स्वभावपरिपोषाची पूर्तता राम–लक्ष्मण–सीता यांच्या वनवासगमनानें केली आहे. पहिल्या टप्प्याची चढण चढतांना सवतीमत्सराचे निदर्शक असे राम–वनवासाचे विचार कैकेयीच्या मुखीं निघाले. त्या विचारांचा प्रतिज्ञा-पूर्वक उच्चार एकवचनी रामाकडून करवून घेऊन सवतीमत्सराच्या दुसऱ्या टप्प्यावर कैकेयी आरूढ झाली आणि राम–लक्ष्मण–सीता यांना वल्कलें देऊन एकाकी असें वनवासाला पाठवून कैकेयीनें सवती-मत्सराची सीमा गांठली.

आतांपर्यंत आपण या सवतीमत्सराचे दोन टप्पे चढून आलों असून **तिसऱ्या टप्प्याच्या पहिल्या पायरीवर पाऊल** टाकीत आहों.

तिसऱ्या टप्प्याचा हा पहिला पवित्रा म्हणजे राम वनवासाला जाणार या विचारानें कैकेयीच्या मंदिरांत दशरथ राजा दुःख करीत पडला असून एका बाजूला कैकेयी–मंथरा आणि दुसऱ्या बाजूला वसिष्ठ, कौसल्या, विजया, सुमंत मंत्री वगैरे उभे आहेत असा देखावा आहे. राम–लक्ष्मण–सीता हे त्रिवर्ग दशरथाच्या वरप्रदानाप्रमाणें आणि रामाच्या प्रतिज्ञेनुसार चौदा वर्षें–दहा आणि चार चौदा वर्षें-वनवासाला जाणार हें निश्चित असून त्यांना त्या वनवासामध्यें कोण-त्याही तऱ्हेचा त्रास अथवा दुःख होऊं नये म्हणून वसिष्ठ ऋषि, कौसल्या माता आणि विजया वगैरे आपापल्या परीनें निरनिराळे उपाय सुचवीत आहेत. चतुरंग सेनेचे नायक, विद्वान् ब्राह्मण आणि धनाढ्य नागरिक हे रामाबरोबर वनांत जाण्यास तयार आहेत, पण ती गोष्ट कैकेयीस मान्य नाहीं. निदान अग्निहोत्री ब्राह्मणांनीं दंड-

कारण्याचा रस्ता धरला तर त्यांत कोणाचें नुकसान नाहीं; असा त्यावर **वसिष्ठमुनींचा युक्तिवाद** आहे. आईचें हृदय म्हणून ' आपला मुलगा या पदवीला साजेसा माणसांचा आणि धनधान्याचा लवाजमा दंडकारण्यांत रामाबरोबर असूं दे ' असा **कौसल्या मातेचा आग्रह** आहे आणि प्रत्यक्ष दशरथ राजा तर 'राम वनवासाला जाणार तर आपणही त्याच्याबरोबर वनवास स्वीकारावा' अशाच तयारीनें आहे आणि हा योग नच साधला तर ' वनवासी राम पाहण्याकरितां हा दशरथ जिवंत राहूं इच्छीत नाहीं--रामाला युवराज म्हणून पहात असतांनाच आपलें देहावसान झालें पाहिजे' अशा बुद्धीनें बसला आहे. प्रत्येकजण रामाच्या वनवास-विषयक काळजीनें व्याकूळ झाला आहे आणि त्याच्यासाठीं आत्म-यज्ञ करण्यास तयार आहे आणि ह्या हृदयद्रावक प्रसंगाचा कांहींतरी परिणाम कैकेयीवर होईल या आशेनें " मला येथें सर्व आत्मयज्ञी दिसत आहेत, रामाच्या वनवासाचें आपलें मागणें मागें घेऊन कैकेयी मातोश्री रघुकुलाच्या ह्या आत्मयज्ञावर ह्यावेळीं कळस चढविणार नाहींत काय ? " असा केविलवाणा प्रश्न वसिष्ठमुनी कैकेयीला करीत आहेत; परंतु त्याचा परिणाम **मंथरेच्या सन्निध** उभ्या असलेल्या कैकेयीवर यत्किंचितही होत नाहीं. फार काय पण ' कैकयी, मी पाहिजे तर तुझे पाय धरतों आणि दांतीं तृण धरून तुला शरण जाऊन विनंती करतों कीं राज्याची मालकीण म्हणून तूंच चतुरंग सेनेपैकीं निवडक सैनिकांना सीतेच्या संरक्षणाकरितां दंड-कारण्यांत जाण्याची आज्ञा कर * * * या दशरथाच्या शब्दाला कांहीं तरी किंमत दे ' अशी केविलवाणी याचना प्रत्यक्ष दशरथराजा करीत असतांनाही ' दीन बावळटाची हौस ही कैकेयी पुरवीत नसते' असा रोकडा निर्भीड जबाब देऊन कैकेयी आपला दुराग्रह कायम ठेवते आणि रामाच्या वियोगामुळें होणाऱ्या असह्य यातनेनें आपला म्हातारा नवरा—दशरथ राजा—रामाच्या नांवानें टाहो फोडतां फोडतां मूर्च्छा येऊन पडला असतां राम-लक्ष्मण आणि सीता यांना उघड्या डोळ्यांनीं वनवासाला पाठविते !

कैकेयीच्या **सवतीमत्सराची ही अंतिम सीमा** झाली !

नाट्याचार्यांच्या 'स्वभावपरिपोषाच्या' रंगतीशीं स्पर्धा करणारीं नाटकें मराठी नाट्यवाङ्मयांत नाहींत, सबब निदान आणखी एखाद्या दुसऱ्या नाटकांतील एखाद्या दुसऱ्या पात्राच्या **स्वभावपरिपोषाची चर्चा करण्याकडे लेखणीची ओढ** असतांही केवळ विस्तारभयास्तव तिला आंखडून धरावी लागत आहे त्यास नाइलाज आहे; तथापि स्वभावपरिपोषाच्या जातीचाच पण किंचित् निराळ्या स्वरूपाचा **नाट्यकथानकाचा विकास** हा जो प्रस्तुत चर्चेतील विषय आहे त्याकडे आपण आपली दृष्टी वळविल्यास लेखणीची कांहीं तरी समजूत होऊन स्वभावपरिपोषाच्या आखडत्या धोरणामुळें तिचा झालेला हिरमोड नाहींसा करण्यास थोडीतरी मदत होणार आहे. सबब आपण आतां तिकडेच वळूं.

आमच्या सामान्य चर्चेमध्यें आम्हीं कथानकाचा विकास आणि स्वभावपरिपोष हे दोन्ही विषय एकाच सदरांत सामील करून घेतले आहेत, त्यासाठीं निराळें विवेचन केलें नाहीं; त्याचप्रमाणें उपरीनिर्दिष्ट 'स्वभावपरिपोष' या भागाकडे कोणत्या पद्धतीनें पहावें याचें विवेचन केल्यानंतर पुन्हां 'कथानकाचा विकास' या भागासाठीं त्याचें चर्वितचर्वण करण्याचें कारण नाहीं; सबब वरील स्वभावपरिपोष या भागाप्रमाणेंच प्रस्तुत 'कथाविकास' या भागाकडेही पाहण्याचा दृष्टिकोन ठेवावा असा इशारा देऊन वाचकांना आम्ही **कथानकाचा विकास** या विभागाकडे नेतों.

कीचकवधाचा कथाविकास.

प्रस्तुत नाटकासंबधीं करावयाचें सुरवातीचें बहुतेक विवेचन नाटकाचा **पहिला प्रवेश** या भागांत आम्हीं केलें असल्यामुळें तो विस्तार आम्ही पुन्हा करीत नाहीं; फक्त त्यांतील "येणेंप्रमाणें 'कीचकवध' नाटकांतील पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या अगदीं सुरवातीलाच 'दुसऱ्याला आरती ओवाळावयाची आणि दृष्ट काढावयाची हीं कामें मला आवडत नाहींत' या सैरंध्रीच्या वाक्यानें कीचकवधाचें बीजारोपण करून आणि मनोभूमीच्या वरघडीचे हे पातळ थर हलक्या हातानें बाजूला करीत करीत सौदामिनीनें सुदेष्णेकडून त्याच कामावर सैरंध्रीची तिच्या इच्छेविरुद्ध

नेमणूक करून घेऊन त्या बीजाच्या विकासाला अवसर देऊन त्याच प्रवेशांत सैरंध्रीला कीचकानें नाटकशाळा म्हणून घातलेल्या मागणीचा एक लहानसा अंकूर फोडून ठेवला आहे" **या शेवटच्या महत्त्वाच्या भागाकडे वाचकांचें लक्ष वेधून** वाचकांसह आम्ही पुढील मार्गास लागतों; परंतु तत्पूर्वी दोन मुद्यांकडे आम्ही त्यांचें लक्ष वेधूं इच्छितों आणि ते **दोन** मुद्दे म्हणजे सैरंध्री कीचकाच्या कामवासनेला बळी पडणें आणि तसा प्रसंग तिच्यावर न येतां उलट कीचकाचाच या उद्दाम हेतूबद्दल जिवानिशीं बळी पडणें हे होत. पैकीं कीचकानें सैरंध्रीला नाटकशाळा करण्यासाठीं मागणी घालून पहिल्या मुद्याला चालना दिली आणि रत्नप्रभा, सुदेष्णा यांच्या मुग्धपणामुळें त्या मागणीला मूकसंमति मिळून राजा विराटाच्या ' ही बिलकुल माझ्या दिमतीलाच नसते ' या वाक्यानें तर त्या मागणीला प्रत्यक्ष पाठिंबाही मिळाला. अशा रीतीनें एक मुद्दा भरभक्कम करून घेतल्यानंतर कंकभटाच्या—धर्माच्या—तोंडीं ' परमेश्वरा, दुःशासनानें द्रौपदीच्या निरीला ज्यावेळीं हात घातला त्यावेळीं चमत्कार दाखवून आंधळया धृतराष्ट्राच्या मनांत सद्‌बुद्धी उत्पन्न करून पांडवांची अब्रू वांचविलीस त्याप्रमाणें आतांही राजा विराट आणि सुदेष्णा यांना सत्‌बुद्धी देऊन पांडवांना सांप्रतच्या प्रसंगांतून पार पाडून ने. ' या उद्गारांनीं एक **अत्यंत सूक्ष्म असा आशांकुर** दुसऱ्या मुद्याबाबत उत्पन्न करून ठेवला आहे. कीचकवधासंबंधींचें हें नाट्यकथानक या **दोन मुद्यांवर** प्रामुख्यानें उभें आहे आणि हे दोन्ही मुद्दे एकमेकावर प्रतिपक्ष्याच्या रूपानें पाचपेच आणि त्यावरील तोडीचे डाव खेळत खेळत कीचकवधानें नाटकाची समाप्ति करतात.

कीचकाच्या उद्दाम मागणीमुळें उद्विग्न झालेल्या वाचकांच्या मनामध्यें धर्माच्या वरील वाक्यानें एक लहानसा आशाकुंर उत्पन्न करून ठेवला खरा, परंतु तो वाचक-प्रेक्षकांना तितकासा धीर देण्यासारखा नव्हता; सबब त्या वाक्यांतील अनुसंधानाप्रमाणेंच ' कीचकाच्या नाटकशाळेंत जाण्यास सैरंध्री कबूल नसून सुदेष्णा राणीचाही तितकासा आग्रह नसल्यामुळें सैरंध्री अद्याप कीचकाच्या नाटकशाळेंत राहण्यास गेली नाहीं ' ही परिस्थिति ध्वनित करून दुसऱ्या प्रवेशांत त्या

आशाकुंराचे थोडेंबहुत संवर्धन करून त्यानंतरच्या तिसऱ्या प्रवेशांत सैरंध्रीच्या पाठीशीं असलेल्या धर्माच्या मानसिक बलाच्या बरोबरीनें भीमाचें बाहुबलही आहे याची जाणीव करून दिली आहे; आणि 'भीमाच्याच लत्ताप्रहारानें त्या धर्मभ्रष्टाचा कपाळमोक्ष होणार आहे हें मला पक्कें दिसत आहे × × × द्रौपदी, तूं अशी खिन्न होऊं नकोस. हा बढाईखोर कीचक कितीही बडबडला तरी खरोखरच त्याच्या नाटकशाळेंत जाण्याचा प्रसंग तुला येईलसें मला वाटत नाहीं,' या धर्माच्या स्पष्टोक्तीनें **सैरंध्रीच्या सत्पक्षाचें पारडें** जड आहे याची जाणीव देऊन वाचकांच्या मनाचा शीण घालविण्यासाठीं कीचकवध नाटकाचा **पहिला अंक समाप्त** केला आहे.

दुसऱ्या अंकामध्यें हे दोन्ही पक्ष आपापल्या परीनें वर्धमान झाले आहेत सैरंध्री कीचकाच्या नाटकशाळेंत मुकाट्यानें गेली नाहीं सबब रागावलेल्या कीचकाची समजूत पाडण्यासाठीं म्हणून सुदेष्णेनें त्याच्यासाठीं साखरपाण्याचा बेत केला आहे आणि 'मी पाटावर पाय ठेवल्यापासून सैरंध्री माझी होईल, मेजवानीचे वेळीं माझ्या सेवेला माझी दासी म्हणून सैरंध्री तत्पर राहील व साखरपाण्याहून परत जातांना सैरंध्रीला मीं बरोबर घेऊन जावें' या कीचकाच्या अटी राणी सुदेष्णेनें मान्य केल्यावरून कीचक पाटावर येऊन बसला आहे. पहिल्या अंकांतील **कीचकाच्या साध्या मागणीला** आतां **कराराच्या हट्टाचें निश्चित स्वरूप** आलें आहे आणि चौथ्या प्रवेशांतील 'सैरंध्री बरी दिसली, **सहज** मीं तिला मागितली; पण मला ती मिळत नाहीं असें दिसल्यावर कोणत्याही कारणाकरितां गप्प बसणारा मात्र हा कीचक नाहीं' या कीचकाच्या निश्चित स्वरूपाच्या भाषणानें तें विशेषत्वानें दर्शित केलें आहे. उलट पक्षीं **सैरंध्रीच्या इच्छेलाही** आतां **तीव्र निश्चयाचें स्वरूप** आलें आहे. पहिल्या अंकामध्यें ती कीचकाच्या राजवाड्यांत त्याची नाटकशाळा म्हणून जाण्यास कबूल नव्हती; आतां तर साखरपाण्याच्या वेळीं त्याला नुसता वारा घालण्यासही ती कबूल नव्हती—त्याच्यापुढें ती नुसती उभी राहण्यासही तयार नव्हती. त्याचप्रमाणें सैरंध्रीच्या बाजूनें थोडाबहुत कल दाखविणारी सुदेष्णा

आतां कीचकाच्या रोषाच्या धाकानें सैरंध्रीला त्याच्य हवालीं करण्यास तयार झाली आहे तर सैरंध्रीच्या पक्षांतील सुदेष्णेची जागा 'तिकडचें मन सैरंध्रीवर कां बसावें?' या सवती मत्सराच्या संचारांत कीचकाची पट्टराणी रत्नप्रभा हिनें घेतली आहे सैरंध्रीला कीचकाच्या हवालीं करण्याचा प्रयत्न प्रत्यक्ष सुदेष्णाराणी करीत आहे तर 'ह्या दुष्ट लांडग्याच्या जुलमांतुन या गरीब गाईल कसेंही करून सोडवा हो,' असा टाहो उघडपणानें सैरंध्री फोडीत आहे. सैरंध्रीच्या या भाषणानें अपमानित झालेला कीचक 'चा दिवसांचे आंत सैरंध्री जर माझ्या नाटकशाळेंत राहण्यास आली नाहीं तर आजचा अपमान—मी बोलून दाखवीत नाहीं—नीट विचा करून काय करावयाचें तें कर' अशी विराट राजाला धमकी देऊ भरल्या पानावरून—अन्नाला लाथाडून—उन्मत्तपणानें कीचक निघू जात आहे आणि त्यावर जालिम उतारा म्हणून 'महासाध्वी म्हणू नांवाजलेल्या आपल्यासारख्यांच्या पापभीरू अंतःकरणाला एखाद्य कुंटिणीला साजेल असें हें वर्तन कसें पसंत पडतें?' असा रोकड सवाल टाकून सुदेष्णा आणि रत्नप्रभा यांच्या स्त्री–हृदयाला जागृ करून सैरंध्रीनें त्यांना आपल्या पक्षाकडे खेचून घेतलें आहे आणि आपल्यातर्फे कीचकाला दोन विवेकाच्या गोष्टी सांगण्यास तया होण्याइतकी रत्नप्रभेच्या मनाची तयारी केली आहे. दुसऱ्या अंकां तील या पक्षोपपक्षाच्या आंदोलनामुळें उत्पन्न झालेला खळबळा **कथाविकासाच्या निरनिराळ्या छटा** स्पष्ट करणारा असून कथा विकासाला प्रत्यक्ष मदत करणारा आहे. तथापि आपल्या या घरच्या बाहेरच्या प्रतिपक्षाला हार जाण्याइतका कीचक कमकुवत मनाच नव्हता. रत्नप्रभेच्या हितोपदेशाला कवडीमोल मानून 'मी दिलेल मुदत संपल्याबरोबर तिनें माझ्या नाटकशाळेंत आलेंच पाहिजे.-फिरव खुशाल तोंड फिरव, माझा शब्द मी खरा करणार. मग मी रत्नप्रभेच्य प्रेमाला मुकलों तरी बेहेत्तर.' या अवहेलनेच्या शब्दानें तिची अखे संभावना करून कीचकानें आपल्या वाढत्या हट्टाचें आणि नाट्याचार्यांनीं आपल्या चढत्या कथाविकासाचें प्रत्यंतर दाखवून **दुसर अंक समाप्त** केला आहे.

तिसऱ्या अंकाच्या सुरुवातीला हें वातावरण जास्तच बिघडतें. सैरंध्रीला हट्टानें जरी नाहीं तरी तिचें मन वळवून कां होईना पण कीचकाच्या नाटकशाळेंत ती मुकाट्यानें जावी या दिशेनें सुदेष्णेचे प्रयत्न चालू होतात; 'या क्षुल्लक बाबीला कीचक महाराज एवढें महत्त्व देतात याचेंच मला आश्चर्य वाटतें. एखाद्या दासीला कोणाच्याही नाटकशाळेंत राहूं नये असें वाटत असलें तर त्याबद्दल तिची तारीफच केली पाहिजे. !' अशा रीतीनें सैरंध्रीची पाठराख करण्याची बुद्धि प्रगट करणारा विराट केवळ राजकारण गढूळ होऊं नये म्हणून 'या सैरंध्रीचा तरी इतका हट्ट कां असावा' अशा विचारानें सैरंध्रीला तिच्या हिताच्या (!) दोन गोष्टी समजावून देऊन तिचें मन वळविण्यासाठीं वसंत बागेंत जाण्यास तो स्वतः तयार होतो. सैरंध्री वसंतबागेंत फुलें तोडीत आहे असें समजल्याबरोबर कीचक तेथें जाण्यास निघतो आणि सैरंध्रीचा तो छळ वांचविण्यासाठीं त्याच्या पाठोपाठ रत्नप्रभाही तेथें जाण्यास निघते अशा **आशानिराशेच्या आंदोलनावस्थेंत** तिसऱ्या अंकाचा पहिला प्रवेश संपविला आहे. यावेळीं वाचक-प्रेक्षकांचें लक्ष वसंतबागेंत फुलें तोडण्यासाठीं गेलेल्या सैरंध्रीकडे वेधलें गेलेलें असतें आणि कीचकाच्या तावडींतून असहाय सैरंध्री आतां कशी सुटणार या काळजीनें त्यांचें मन व्यग्र झालेलें असतें. या त्यांच्या भीतिग्रस्त मनाला दुसऱ्या प्रवेशांतील सैरंध्रीच्या पाठीशीं उभी असलेली कंकभटाची आणि भीमाची शक्ती पाहून बराच धीर येतो आणि त्यांतल्या त्यांत 'सैरंध्री हा पहा कीचक इकडे येत आहे-आतां मला हुकूम कर—असाच्या असा याला चिरडून झाडाच्या ढोलींत देतों फेकून' या भीमाच्या आवेशाला 'नको, प्राणनाथ, नको; तिकडच्या संमतीशिवाय आम्हाला कीचकवध करावयाचा नाहीं. पुन्हां केव्हां तरी संधि येईल. आपण इतक्या जवळ असल्यावर मला बिलकूल भीति नाहीं. या विचारांनीं सैरंध्रीनें घातलेला आळा पाहून वाचकांच्या मनांत एक तऱ्हेचा आत्मविश्वास उत्पन्न होतो; तथापि मनाची ही धीरद परिस्थिति फार वेळ टिकत नाहीं. सैरंध्रीचा शोध करीत करीत कीचक तेथें येतो आणि त्या ठिकाणीं उभयतांचा तीव्र खटका उडतो आणि त्या रागाच्या आवेशांत सैरंध्रीचा हात धरून तो तिला आपल्या

महालाकडे ओढून नेऊं लागतो; परंतु त्याचवेळीं सैरंध्रीचा छळ वांचविण्यासाठीं निघालेली रत्नप्रभा सुदेष्णेसह तेथें येते आणि लग्नाच्या बायकोपुढें गय खावी लागून सैरंध्रीला तात्पुरती कां होईना पण कीचकाला सोडून देणें भाग पडतें. तथापि सैरंध्रीबाबत अशा रीतीनें पड खावी लागल्यामुळें कीचकाच्या मनोभावना जास्तच दुखावल्या जाऊन त्या संवेदनावस्थेंत 'आतां या वेळेस तुला सोडली खरी; पण ज्या या सूर्यनारायणाचे देखत तुला ओढणार होतों, तो हा सूर्यनारायण अस्ताला जाण्यापूर्वीच त्याला आपल्या कोट्यावधी डोळ्यांनीं सैरंध्रीला माझ्या नाटकशाळेंत शिरतांना पहावी लागेल आणि आजची रात्र संपून सूर्यानें आपले डोळे उघडल्यावर कीचकानें उपभोगलेली सैरंध्री त्याच्या नजरेस पडेल.' अशी दर्पोक्ती काढून तिला सूर्यनारायण व मत्स्यदेशाची अभिषिक्त राणी यांच्यादेखत केलेल्या **प्रतिज्ञेचें भीषण स्वरूप** देऊन 'माझ्या आजच्या रात्रीच्या नाटकशाळेला विलासी अभिसारिकेला साजेल असा शृंगार घालून, सूर्य दोन घटका बाकी असतांच मजकडे पाठवाल—दोन घटका दिवस असतांना जर ही तुमच्या राजवाड्यांतून बाहेर पडली नाहीं तर या विराट महाराजाचा मी कोणी नव्हे व विराट माझा कोणी नव्हे.' अशी धमकी कीचक सुदेष्णाराणीला देतो आणि कीचकवधाचा **तिसरा अंक समाप्त** होतो.

सैरंध्री बरी दिसली म्हणून कीचकानें सहज तिला मागितली या प्रथमावस्थेंतील **साध्या मागणीला** तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं **किती भेसूर स्वरूप** प्राप्त झालें हें !

चवथ्या अंकाच्या सुरवातीला सैरंध्रीच्या नशिबानें पुन्हां पड खाल्ली. कीचकाच्या धमकीला भिऊन सुदेष्णा महाराणीसाहेबानीं 'दोन घटका दिवस असतांना मद्याचीं सुवर्णपात्रें घेऊन कीचकमहाराजाकडे गेलेंच पाहिजे' असा सैरंध्रीला निक्षून हुकूम केला; परंतु सैरंध्री त्या गोष्टीला कबूल होईना, त्यापायीं ती जीव देण्यास तयार झाली; आणि हीं संधि साधून कीचकाची नाटकशाळा होण्यास अत्यंत आतुर असलेल्या सौदामिनी दासीनें सैरंध्रीचें मन वळवून मद्याचीं पात्रें घेऊन प्रथम तिला बाहेर पडावयास लावावी आणि मग तें मद्य

आपल्या हातीं घेऊन तिच्या ऐवजीं आपण स्वतःच कीचकमहाराजांच्या रंगमहालांत प्रवेश करावा अशी युक्ती योजून त्याप्रमाणें तिनें ती पार पाडली! येणेंप्रमाणें सैरंध्रीची तात्पुरती वेळ निभावून सौदमिनी कीचकाच्या रंगमहालांत जाती झाली आणि त्याच दिवशीं त्याच संध्याकाळच्या वेळीं राजा विराटानें कंकभटाच्या विनंतीवरून सैरंध्रीच्या कहाणीचा विचार करण्याचें ठरविलें होतें तिकडे राजदरबारांत जाण्यास सैरंध्री निघाली. सैरंध्री दरबारांत जाण्यास निघाली खरी; पण ती दरबारापर्यंत पोहोंचूं शकली नाहीं, कारण सौदामिनी दासीच्या विश्वासघातकी वर्तनानें चिडून गेल्यामुळें क्रोधानें संतप्त झालेल्या कीचकानें सैरंध्रीला अर्ध्या वाटेंतच गांठली आणि तिची लज्जा हरण करण्यास तो तयार झाला; परंतु तितक्यांतल्या तितक्यांत सैरंध्रीनें आपली लज्जा राखून पळ काढला आणि 'धर्मावतार विराट महाराज, या गाईच्या लाजेचें या दुष्ट लांडग्यापासून रक्षण करा' असा हंबरडा फोडीत विराटराजाच्या सिंहासनाचा आसरा घेतला. पहिल्या तीन अंकांपेक्षां यावेळीं **सैरंध्रीची स्थिति जास्त केविलवाणी** होती. दरबारांत सुदेष्णाराणी, रत्नप्रभा, कंकभट, गुरु, पुरोहित वगैरे सर्व मंडळी हजर होती, परंतु यांपैकीं कोणाचेंही वजन कीचकावर पडणें अशक्य होतें; शिवाय यांपैकीं कोणी निकरानें पुढें झालाच तर कीचक त्याला फेटाळून लावणार, फार काय पण राजा विराटालाही जुमानणार नाहीं अशी परिस्थिति होती. सैरंध्रीवर हा **प्रसंग अगदीं बिनतोड** होता आणि त्याप्रमाणेंच सर्व गोष्टी अनुभवास आल्या. सुदेष्णाराणी तो प्रसंग पाहून दिङ्मूढ झाली! रत्नप्रभेच्या प्रेमाची शक्ती लुळी पडली! शांतिब्रह्म अशा कंकभटाचा क्रोधही निष्प्रभ ठरला; इतकेंच नव्हे तर प्रत्यक्ष राजा विराटही कीचकाच्या उन्मत्तपणामुळें गांगरून गेला! अशा आणीबाणीचे वेळीं एकच उपाय अमलांत येईल आणि तो फलदायी होईल अशी आशा वाटते—भरंवसा असतो—आणि तो उपाय म्हणजे भीमाकडून भरदरबारांत कीचकाचें पारिपत्य होणें हा होय! आणि कीचकानें 'राजा विराट, या क्षणीं सैरंध्रीला आपण माझ्या स्वाधीन केली नाहीं तर तुझ्या सिंहासनाचा भंग करीन' अशी उघड धमकी

भरदरबारांत दिल्यावर सैरंध्रीही त्याचवेळीं 'महाराज, या चांडाळाच्या हवालीं मला केल्यानें याच्या शरीराबरोबरच याही सिंहासनाचे तुकडे होतील हें पक्कें लक्षांत ठेवा. माझे पाठीराखे यक्षकिन्नर, कीचक व अनुकीचक यांचाच केवळ समाचार घेऊन राहणार नाहींत, तर ह्या पापी कृत्याला जे जे संमती देतील त्यांचाही ते संहार करतील !' या सडेतोड शब्दानें राजा विराटाला बजावते आणि तिचे यक्षकिन्नर म्हणजे बल्लव, कंक भट वगैरे पांडवच होत हें वाचकांना आगाऊच ज्ञात असल्यामुळें बल्लव म्हणजे भीम यावेळीं प्रवेश करून आपल्या बाहुबलाच्या जोरावर कीचकाला यमलोकीं पाठवील अशी अपेक्षा असते; परंतु त्या अमोघ शक्तीचा अखेरचा उपाय एकदम याच वेळीं योजण्याची घाई न करतां **कीचकवधाची आणखी एक मधली पायरी** चढून गेल्यानंतर म्हणजे राजा विराटही सैरंध्रीची पाठराख करूं शकत नाहीं असें प्रत्ययास आणून दिल्यानंतर पांचव्या अंकांत ती योजना अमलांत आणली आहे. वरीलप्रमाणें कीचकाच्या आणि सैरंध्रीच्या अशा दोघांच्या पेचांत अडकलेला विराट 'सैरंध्रीचें वस्त्रहरण करण्याची आम्ही तुम्हास मनाई करतों; तथापि एखाद्या दासीकरतां आपण व आम्ही वैरी व्हावें हें इष्ट नसल्यामुळें आतांच्या आतां आम्ही या सैरंध्रीला शहराबाहेर वनवासास पाठवितों—सैरंध्री, या दरबारांत मीं तुझी अब्रू राखली आहे XXXX वनवासांत मजवर विसंबून न राहतां तूं आपल्या यक्षकिन्नरांचा धांवा कर.' अशा तऱ्हेनें दोन्ही दरडींवर हात ठेवून मोकळा होतो आणि येथें **चवथा अंक समाप्त** होतो.

अशा पायरीपायरीनें प्रत्येक अंकाला सैरंध्रीला हतप्रभ आणि कीचकाला बेफाम झालेला पाहून **कीचकाचा वध पाहण्यासाठीं अत्यंत आतुर** झालेल्या प्रेक्षकांचें चित्त देवीवनांतील भैरवाच्या देवालयांत आतां कोणता प्रकार घडणार आणि तो कसा घडणार इकडे वेधून गेलें असतांना बल्लव-भीम-कंकभटापासून कीचकाचा वध करण्याची परवानगी घेतांना दृष्टीस पडतो आणि भैरवाच्या देवालयांत असहाय स्थितींत नेऊन सोडलेल्या सैरंध्रीवर बलात्कार करण्याचा कीचक प्रयत्न करीत असतांना त्याचा तो जिवानिशीं बळी घेतो आणि **कीचकवध नाटक समाप्त** होतें.

बायकांच्या बंडाचा कथाविकास.

बायकांचें बंड या नाटकाच्या नांवावरून त्याच्या कथानकाचा बोध होण्यासारखा नाहीं. केवळ 'बंड' या शब्दावरून तें ऐतिहासिक कथानक असावेंसें वाटतें. 'बायकांचें बंड' या सबंध नांवावरून तें कदाचित् हास्यकारक असें एखादें सामाजिक कथानक असेल असें-ही वाटतें आणि प्रत्यक्ष प्रमाण पाहतां तें कथानक पौराणिक अस-ल्याचें अनुभवास येतें. कथानक इतकेंसें प्रसिद्ध नाहीं. अर्जुन या पात्राशिवाय त्यांतील एकही पात्र विशेष परिचयाचें वाटत नसलें तरी तो भाग पौराणिक आख्यानाला धरून आहे याबद्दल संदेह नाहीं. अशा परिस्थितींत कथानकाला सुरवात करावयाची म्हणजे ती पात्रांची ओळख करून देण्यापासूनच करावयाला पाहिजे. कच-देवयानी, श्रीकृष्ण-रुक्मिणी, राम-सीता, कैकेयी-दशरथ, भीम-द्रौपदी याप्रमाणें श्वेतकेतू, अर्जुन, प्रमिला, पुष्पधन्वा, रूपमाया, सत्यमाया अशीं फक्त नांवें उच्चारून काम भागण्यासारखें नाहीं. यांतील फक्त अर्जुन या पात्राशिवाय एकही पात्र विशेष प्रसिद्ध नाहीं आणि त्यांतही प्रमिला राणी व श्वेतकेतू राजा या दोन पात्रांशिवाय इतर पात्रें तर केवळ काल्पनिकच आहेत; अर्थात् त्यांचा नातेसंबंध आणि स्वभावधर्म याची ओळख करून देऊन **नाट्यकथानकाचा प्रस्ताव** करणें हें पहिल्या प्रवेशांतील मुख्य काम होय.

अर्जुनानें हिमाचलाच्या श्वेतकेतू महाराजांचा पराभव केल्यावर पांडवांच्या दिग्विजयाचा घोडा चारी दिशांचा दिग्विजय मिळवून युधिष्ठिर महाराजांना सार्वभौमाचे सिंहासनावर बसविण्यासाठीं हस्तिनापुराकडे वळणार होता; इतक्यांत या बायकांच्या बंडाचें नवीन प्रकरण उपस्थित झालें! श्वेतकेतूची मुलगी प्रमिला हिनें सर्व पुरुषां-विरुद्ध बंड करून हिमालयाच्या एका टेंकडीपलीकडे आपलें स्वतंत्र स्त्रीराज्य स्थापिलें होतें. श्वेतकेतूचे मनांत प्रमिलेला अर्जुन महाराजांना द्यावयाची होती; परंतु जितके म्हणून पुरुष तितके दर्शनालाही योग्य नाहींत असें प्रमिलेच्या मनांत तिच्या सत्यमाया नांवाच्या मावशीनें भरवून दिल्यामुळें तिनें वरीलप्रमाणें निर्भेळ बायकांचें राज्य स्थापिलें होतें. या स्त्रीराज्यांत तिच्या बापाच्या

परवान्याशिवाय कोणाही पुरुषाला जाण्याची परवानगी नव्हती; सबब चार पांच माणसांसाठीं तसा परवाना घेऊन स्वतः अर्जुन (अर्जुनाचा वकील) म्हणून व त्याचा सेनापती पुष्पधन्वा यास म्हाताऱ्याचें सोंग देऊन आणि जागरूक—मैत्रेय ही जातिवंत म्हाताऱ्याची जोडी असे चौघेजण मिळून लढाईचा प्रसंग न आणतां तें 'बायकांचें बंड' मोडण्याच्या उद्देशानें निघाले आहेत, असा **बायकांच्या बंडाच्या नाट्यकथानकाचा मांड** पहिल्या प्रवेशांत मांडला आहे आणि 'प्रमिलाताईनां योग्य वर आढळल्यावर त्यांच्याकडूनच हें 'बायकांचें बड' मोडविण्याचा श्वेतकेतू महाराजांचा विचार आहे असें गुरु-पुरोहिताच्या तोंडीं एक वाक्य घालून **कथानकाच्या अंतिम परिपोषाचें पताकास्थान** तेथेंच सूचित करून ठेवून पहिल्या प्रवेशांत कथाप्रस्ताव पुरा केला आहे. या बायकांच्या बंडाचें विशेषत्व प्रतिपाद्य विषयाला धरून पण विनोदी स्वरूपांत बुद्धिमती-वाग्मती या स्त्रीराज्यांतील सैनिकांच्या तोंडून दुसऱ्या प्रवेशांत ध्वनित करून तिसऱ्या प्रवेशांत प्रमिला राणीच्या दरबारांत तोच बंडाचा विषय 'प्रमिले, रूपमाये, तुम्ही बायकांच्या जन्माला या किंवा पुरुषांच्या जन्माला जा; लग्नाची शृंखला तुमच्या पायांत पडली म्हणजे तुम्ही परतंत्र झालाच.' अशा तऱ्हेनें गंभीर स्वरूपांत मांडून **कथानकाची पार्श्वभूमि** तयार केली आहे. त्यानंतर त्याच दरबारांत शिष्टाईचें निमित्त करून आलेल्या वकील वेषधारी अर्जुनाचा त्याच्या पुष्पधन्वा, मैत्रेयादि जोडीदारांसह प्रवेश करवून बायकांच्या बंडाचा बीमोड करण्याचा श्रीगणेशा केला आहे इतकेंच नव्हे तर 'आम्हां बायकांना काय पाहिजे तें वाटत असेल; पुरुषांच्या सहवासाशिवाय सुख नाहीं असेंही आमचें मन आम्हांला सांगत असेल; पण मनाच्या क्षणैक वासनेला बळी पडून आम्ही आमचें स्वातंत्र्य गमावूं काय ?' अशा तऱ्हेनें स्त्री-हृदयाचीं कपाटें स्त्री-सेनापती रूपमाया इचेकडून खोलवून **बायकांच्या बंडाचें मर्मस्थान** दर्शित केलें आहे आणि या स्वतंत्र स्त्रीराज्याची मुख्य पुरस्कर्ती सत्यमाया हिनें तर 'प्रमिले, रूपमाये, धनुष्यबाण सज्ज करून. पांडवसेना जर या स्त्रीराज्यावर चालून आली असती तर मला आनंदच झाला

असता; पण शिष्टाईच्या नांवखालीं गोड गोड बोलणाऱ्या या तरुणांचें मला भय वाटतें. पुरुषांचें मधुर व फसवी भाषण कानावर पडल्यानेंच पार्वतीमाईचें स्त्रीराज्य लयाला गेलें ' असे उद्गार काढून हें बायकांचें बंड अखेर ही शिष्टाई करण्यासाठीं आलेल्या या पुरुषांकडूनच मोडलें जाणार असें स्पष्टपणें ध्वनित केलें आहे आणि अगदीं साध्या अटीवर म्हणजे ' फक्त दरबारांत मात्र बायकी भाषा वापरावी ' या अटीवर अर्जुनादि पुरुषांनीं त्या स्त्रीराज्याचा दरवाजा दहा दिवस राहण्यासाठीं म्हणून मोकळा करून घेतला आहे. अशा रीतीनें प्रमिलेनें उभारलेलें **बायकांचें बंड मोडण्यास सुरवात** झाल्याचें दाखवून वकील वेष-धारी अर्जुनाकडून **बायकांच्या बंडाचा पहिला खंदक काबीज** करविला आहे.

दुसरा खंदक काबीज करण्याच्या सुरवातीलाच बुद्धिमती वाग्मती या स्त्री–सैनिकांच्या ओबडधोबड विचारांचा स्त्री–स्वातंत्र्याचा गड प्रत्यक्ष जरी कोसळून पडला नाहीं तरी अगदीं क्षुल्लक कारणानें **हळूं हळूं ढांसळण्याच्या मार्गाला** लागतो. अगदीं साधा सरळ प्रसंगः–अर्जुनाचा अश्वरक्षक जागरूक याला धरून आण-ण्याच्या सत्यमायेच्या हुकमाची अंमलबजावणी बुद्धिमती-वाग्मती करीत असतांना सत्यमायेकडे जाण्याबाबत जागरूक टाळाटाळी करतो-हा तो प्रसंग; पण तेवढ्यामुळें आपल्या भावाची-शाळेंत जातांना अळंटळं करणाऱ्या भावाची–वाग्मतीला आठवण होते आणि बुद्धिमतीला आपल्या मुलाची आठवण होते आणि ' त्याची मला आठवण झाली म्हणजे या स्त्रीराज्यांत मी कोठून नोकरीला राहिलें असें मला होऊन जातें. देवा, तारुण्याच्या सर्व मंगलदायक सद्गुणांनीं सुशोभित झालेला मुलगा माझ्या दृष्टीस कधींच पडावयाचा नाहीं का ? ' अशा विचारांनीं बुद्धिमतीची–आणि 'मी म्हणतें नव-ऱ्यांना स्त्रीराज्यांत नये येऊं देऊं; पण मुलग्यांना आणि भावांना आणा-वयाला काय ग हरकत आहे ? ' या शब्दांनीं वाग्मतीची–या स्वतंत्र स्त्रीराज्याबाबत कशी वरकरणी पोकळ श्रद्धा आहे हें एकसमयाव-च्छेदानें दाखवून या स्त्रीराज्याच्या किल्लेकोटाचा हा बाहेरचा बुरुंज किती कच्चा आहे आणि तो कोणत्या आणि किती क्षुल्लक धक्क्यानें

ढांसळणार आहे याचें स्पष्ट दिग्दर्शन केलें आहे. क्षुल्लक स्रीसैनिकाच्या मनोदुर्गाची जी स्थिति तीच स्थिति सेनापतीच्या आणि सिंहासनाधिष्ठित प्रमिला महाराणीच्या मनाचीही ! आपल्या भावाच्या आणि मुलाच्या आठवणीनें बुद्धिमती--वाग्मतीचें मन विरघळलें तर तशाच जातीच्या लहानपणच्या कांहीं आठवणींनीं रूपमाया सेनापती आणि प्रमिला महाराणी यांच्याही चित्ताला पाझर फुटला. लहानपणची गोष्टः—रूपमायेनें शिकारखान्यांतील वाघाच्या पिंजऱ्यांत एकदां हात घातला होता आणि वाघानें लडिवाळपणानें तो हात आपल्या दाढेंत दाबून धरला होता. प्रमिला राणीनें त्यावेळीं पिंजऱ्यांत हात घालून वाघाच्या मिशा उपटून त्याच्या दाढेंतून रूपमायेचा हात सोडविण्याचा प्रयत्न केला; पण तिचा हातही त्या वाघानें आपल्या दोन पंजांमध्यें दाबून धरला. श्वेतकेतू महाराज-प्रमिलेचे बाबा—घाबरून गेले, तिची आईही घाबरून गेली, पण त्या दोन्ही धीट मुली हसत खेळत गंमत करीत जशाच्या तशाच उभ्या होत्या. शेवटीं शिकारखान्यावरील रखवालदारणीनें पिंजऱ्यांत शिरून वाघाच्या दाढेंतून आणि पंजांतून त्यांचे हात सोडविले. त्यावेळीं त्या आईबापांनीं त्या दोघींचें कसें कौतुक केलें, त्यांना पोटाशीं कवटाळून धरलें असतांना त्या आईच्या डोळयांतून निघणारे आनंदाश्रू त्यांच्या गालावर कसे पडले वगैरे बालपणच्या गोष्टी आठवून—

रूपमायाः—त्यावेळीं लाजून पदराच्या आड तोंड लपविणाऱ्या आम्हा दोघीजणींचे चेहरे हनुवटीला धरून वर करून थोरल्या बाईसाहेब महाराजाकडे पहात हंसत म्हणाल्या ‘ दिग्विजय करून पृथ्वीला पादाक्रांत करणारे वीर या धीट पोरींच्या पोटीं खात्रीनें जन्माला येतील. ’

प्रमिलाः—तुझा मुलगा अगोदर दिग्विजय करील का माझा मुलगा अगोदर दिग्विजय करील म्हणून आपण दोघी जणी एकमेकींशीं थोडा वेळ भांडलों नाहीं ? आपल्या त्या भांडणाची आठवण आईला मरेपर्यंत होत असे-आईबापांनीं कौतुक करण्याचें ते आमचे लहानपणचे दिवस निघून गेले.

रूपमायाः—खरेंच महाराणीसाहेब, असें होईल, तसें होईल म्हणून लहानपणीं जीं आपल्याला गोड स्वप्नें पडत असतात त्यांतलें कांहींच थोरपणीं घडून येत नाहीं !

येणेंप्रमाणें लहानपणच्या निर्मत्सर आणि विकृतिशून्य आठ-वणींनीं, दिग्विजय करून पृथ्वीला पादाक्रांत करणारे वीर आपल्या पोटीं जन्माला येतील या **लहानपणच्या गोड आशा** बायकांच्या बंडाचा-पुरुष जातीचा मत्सर करण्याचा-पगडा मोठेपणीं मनावर बसल्यामुळें आतां फोल होणार या उद्वेगानें, या बायकांच्या बंडांतील प्रमुख म्होरक्यांचीं खंबीर वाटणारीं मनेंही थोडींबहुत बावचळलीं आणि 'पांडवांच्या सैन्याशीं युद्ध न करतां अर्जुनाशीं व पुष्पधन्व्याशीं जर सरकारद्वयांनीं लग्न लावलें तर अर्जुन सरकारच्या पोटीं वीरपुरुष निपजून थोरल्या बाईसाहेबांचें भाकित खरें होईल.' या बुद्धिमतीच्या-त्यांच्याच सैनिकांच्या-तोंडून सुचविल्या गेलेल्या रामबाण तोडग्यानें तर त्यांचीं अन्तःकरणें हादरून गेलीं आणि त्यांतही करालमायेच्या दादल्याला-पशुपतीला-त्याच्या उन्मत्त वर्तनाबद्दल काय शासन करावयाचें याचा विचार करीत असतांना—

पशुपती भिल्लुः-सरकार,इस्तरीराजाच्या कड्यावरून पुरुस राज्यांत लोटून देण्याची मला शिक्षा करावी, पण माझ्या करालमायेला हाथ हुद्दा बिद्दा देऊन शानीं ठेवूं नका.

करालमाया भिल्लीणः—दादला—बायकोची ताटातूट करणाऱ्या आवान-चार इसा आणि योक जनम रंडकी व्होव लागतया सरकार.

या सडेतोड उत्तरानें तर स्त्रीराज्याच्या अस्तित्वाबद्दल प्रमिलेच्या मनाला धक्काच बसला !

अशा रीतीनें बायकांच्या बंडाच्या अंतर्बाह्य अवस्थेचें अवसान ओळखून घेतल्यावर पशुपतीच्या करवीं बुद्धिमतीला जिंकण्याची तयारी करविली-नव्हे-पुरुषराज्यांत घेऊन जाण्याविषयीं बुद्धिमतीनें पशुपती-जवळ स्पष्ट विनंतीच केली ! आणि त्यानंतर पुष्पधन्व्याकडून रूप-मायेच्या महालांत प्रवेश करवून स्त्रीराज्याच्या सरसेनापतीण-बाईलाच जिंकून **बायकांच्या बंडाचा दुसरा खंदक** काबीज करून घेतला.

स्त्रीराज्यांतील प्रमिला राणी हिच्या व्यतिरिक्त इतर सैनिक वर्गांतील विभागाची शक्ती अजमावून तो विभाग खिळखिळा केल्यानंतर तिसऱ्या अंकाच्या सुरवातीला प्रत्यक्ष **प्रमिलाराणीचा बालेकिल्ला** काबीज करण्याकडे कथानकाचा ओघ नेला आहे आणि त्या पहिल्या प्रवेशांतील ' पुरुषाशीं लग्न करून मुलेंबाळें होऊन पुरुषांच्या सत्तेंत बायका सांपडूं नयेत अशी या स्त्रीराज्याची प्रतिज्ञा ह्यावेळीं डळमळूं नये म्हणून मी तपश्चर्येला बसून आदिमायेचा धांवा करणार आहें. प्रमिले-बाळे, या वकिलाशीं बोलण्याचालण्यांत पुरा सावधपणा ठेव. बाळे प्रमिले, तूं म्हातारी असतीस तर स्त्रीराज्याचें काम तुझ्या हातून पार पडेल कीं नाहीं अशी शंकाच माझ्या मनाला आली नसती—' या सत्यमायेच्या उद्गारांनीं प्रमिलेचा तो बालेकिल्लाही अर्जुनाच्या तोफखान्यापुढें आज नाहीं उद्यां पण जमीनदोस्त होणार हें भविष्य ध्वनित केलें आहे आणि तें भविष्य खरें होणार याची खात्री पटविण्यासाठीं बुद्धिमती आणि वाग्मती यांना वनराजाबरोबर पुरुषराज्यांत पळवून नेऊन आणि सेनापती रूपमाया हिला पुष्पधन्व्याच्या प्रेमाच्या जाळ्यांत अडकावून **प्रमिलाराणीच्या भोंवतालची परिस्थिति स्त्रीराज्याला प्रतिकूल** करून ठेवली आहे आणि नंतर शिकारीच्या दंगलींत अर्जुन—प्रमिलेला आणून अर्जुनाच्या शौर्यानें प्रमिलेला चकित केली आहे, त्यांतही त्या शिकारीच्या दगलींत आपला नवरा घायाळ झालेला पाहून चवताळलेली वाघीण अर्जुनावर चालून आली असतांना त्याच्या रक्षणार्थ प्रमिलेनें उचललेला धनुष्यबाण पायांखालीं तुडवून व तिचे हात धरून अर्जुन तिला आपल्या प्रेमाच्या दृष्टीपुढें डांबून ठेवतो आणि एक हातानें त्या वाघिणीचा गळा दाबून व दुसऱ्या हातानें तिचे पंजे पकडून त्या तशाही धोक्याच्या परिस्थितींत प्रमिलेकडे प्रेमानें पहात उभा राहतो या प्रसंगानें तर जवान मर्द **बायकांच्या बंडांतील प्रमुख शक्तीच्या जिव्हाळ्यालाच हात** घातल्यासारखें झालें आहे. वरील प्रसंगामुळें दिङ्मूढ होऊन प्रमिला स्वतःशींच आपल्या मनांत म्हणते, ' काय विलक्षण यांचें हें धैर्य, केवढी ही अपूर्व शक्ति आणि अशा स्थितींत देखील माझ्याकडे प्रेमानें पहात आहेत !—त्या मनगटांना स्पर्श पुन्हां करावा असें

मला कां बरें वाटतें ? माझा अहंकार, माझा गर्व नाहींसा होत चालला कां ? × × × अगबाई, हे माझ्याकडे पहात जवळ येत चालले ! हे स्वतः अर्जुन महाराज तर नसतील ना ? × × × चाललें--मन फार बहकत चाललें !—यांचें दर्शनच नको. ' येणेंप्रमाणें प्रमिलेचा बालेकिल्ला अर्जुनाच्या तोफखान्यापुढें हादरून जाऊन **बायकांच्या बंडाचा हा तिसरा खंदक** ओलांडून गेल्याचा प्रत्यय आल्यावर पुढील खंदकही असेच काबीज होणार असा अर्जुनानें आपला कयास बांधला असल्यास तो अवास्तव होता काय ?

चवथ्या अंकाच्या सुरवातीला प्रमिलाराणीसमोर बुद्धिमती आणि वाग्मती वनराजाच्या संगतीनें पुरुष राज्यांत उद्दामपणानें निघून जातात आणि पांडवांचा सेनापती—पुष्पधन्वा—प्रमिलेच्या सेनापतीला—रूपमायेला—आपली अर्धांगी या नात्यानें बरोबर आणून प्रमिला-महाराणीसाहेबांना उघड उघड प्रणाम करतो, त्यावेळीं प्रमिलेचा मनोदुर्ग जास्तच डगमगूं लागतो. पुष्पधन्व्याच्या हातांत हात घालून आलेल्या रूपमायेला पाहून प्रमिला स्तंभितच होते; परंतु **स्वतःचें मनसुद्धां कमकुवत** झाल्याची तिला जाणीव असल्यामुळें तिचें चित्त द्विधा होतें आणि ' रूपमाये, ऊठ, ऊठ, तुझें कल्याण चिंतूं कां काय करूं हेंच मला समजत नाहीं—माझ्या तोंडून शब्दच निघत नाहीं—रूपमाये, तुला योग्य असा पति मिळाला, मला समाधान आहे, पण स्त्रीराज्याच्या अभिमानामुळें माझ्या मनाला यावेळीं कष्ट होत आहेत.' अशा मनाच्या आंदोलनावस्थेंत ' पुरुष जर स्वार्थसाधु नसते तर—तर काय ? नाहीं—नाहीं—रूपमायेप्रमाणें मीही माझें नांव बदनाम करून घेणार नाहीं.' असे उद्गार काढून **स्वतःच्या मनाचा अर्जुना-कडील झुकता कल** प्रत्यक्षपणें कबूल करते. त्यानें पुन्हां लवकर परत येऊन भेटावें अशी तिला उत्कंठा लागते आणि ती त्या तशा उत्कंठावस्थेंत असतांनाच तो तिच्यापुढें येऊन प्रत्यक्ष उभा राहिल्या-वर दोघांच्या प्रीति—प्रेमाचें वाग्युद्ध सुरूं होतें. ' तुम्ही माझीं पुष्कळशीं आर्जवें केल्याशिवाय तुम्हाला एक प्रश्नही मी विचारा-वयाची नाहीं ' या उद्गारांनीं तिनें आपलें झुकतें मनोगत--अखडेल-पणानेंच कां होईना पण--दर्शविल्यामुळें तिच्या अनुकूल मनाचा

त्याला अंदाज येऊन लागलीच तिच्यापुढें गुडघे टेंकून तो आपला लघळपणा सुरू करतो आणि तो ती मुकाट्यानें ऐकून घेत आहे असें पाहून प्रसंग साधून तिच्या गळ्यांत आपलें धनुष्य अडकवून तिला आपल्याजवळ ओढून घेतो आणि प्रमिलेनें '**असें ओढूं नका गडे जवळ**–गुरु महाराज खरोखर आल्या जवळ **असें ओढूं नका गडे.**' अशा उसन्या लाडक्या रागाच्या भाषणानें **अर्जुनाच्या त्या खोडेल वर्तनाला आपली मूक संमति** देते आणि सत्यमायेनें तेथें येऊन तिच्या त्या पारतंत्र्यावस्थेची जाणीव तिला मुद्दाम करून दिल्यावरही ती अर्जुनाकडेच आपल्या मनाचा उघड कल दाखविते आणि सरस्वती नदीच्या प्रचंड प्रवाहांत सत्यमाया वहात चालली असतांना तिला वर काढण्यासाठीं अर्जुनानें नदींत उडी घेतली असतां त्याच्या पाठोपाठ नदींत स्वतः उडी टाकून 'पुरुषांनीं बायकांकरितां संकटांत उडी घेतली असतां संकटाच्या तीरावर बायका स्वस्थ कशा उभ्या राहतील ?' असें म्हणून अर्जुनाशीं एकजीव झाल्याचें ती प्रत्यक्ष आपल्या कृतीनेंच दाखविते आणि **बायकांच्या बंडाचा हा चवथा खंदक** ओलांडून येण्यास खुद्द प्रमिलाच अर्जुनाला प्रत्यक्ष मदत करून त्याला आपल्या बंडाचा बालेकिल्ला सर करून देते.

खरें म्हटलें असतां चवथ्या अंकाच्या अखेरीलाच बायकांचें बंड मोडल्याची खात्री होते आणि ती खरीही असते. मग **पांचव्या अंकाचा खटाटोप** नाट्याचार्यांनीं कशासाठीं केला ही शंका मनामध्यें उभी राहते तिचेंही थोडेंबहुत समाधान करणें जरूर आहे.

बायकांच्या बंडाच्या चिकित्सक वाचकांना ही गोष्ट ज्ञात आहे कीं प्रमिलेच्या मनांत स्वतंत्र स्त्रीराज्य स्थापण्याचे बंडखोर विचार चेतवून देऊन त्याप्रमाणें तें स्थापन करविण्यास मुख्यत्वेंकरून **तिची गुरु सत्यमाया कारणीभूत** आहे; अर्थात् त्या सत्यमायेला नामोहरम केल्याशिवाय बायकांच्या या बंडाचा मूलतः बीमोड होऊं शकत नाहीं ; सबब ती निर्माल्यवत् झाल्याचें दाखविण्यासाठीं आणि तेंसुद्धां प्रमिलेकडून तिला निर्माल्यवत् करण्यासाठीं **पांचव्या अंकाची मांडणी** केली आहे हें स्पष्ट दिसून येतें. आणि त्याप्रमाणें पांचव्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत प्रमिलेनें अर्जुनाबाबत

सत्यमायेची समजूत घालण्याचा उघड प्रयत्न केला असून अखेर 'गुरुमहाराज, आपल्या उपदेशाच्या विरुद्ध वागण्यानें माझ्या मनाला अत्यंत क्लेश होत असतात, तरी त्यांना (अर्जुनाला) असेंच निजलेले ठेवून येथून निघून जावयाला मी रुकार द्यावयाची नाहीं.' असें स्पष्टपणें बजावून तिच्या मनाची चलबिचल करून सोडली आहे. सर्व परिस्थितीचें वास्तविक चित्र रेखाटून प्रमिला निघून गेल्यावर सत्यमाया स्वगत म्हणते, 'एका पुरुषानें माझा जीव वांचविला त्यापेक्षां या सरस्वतीनें—ह्या स्त्रीनें—मला पाण्यांत बुडवून मारलें असतें तर फार बरें झालें असतें ! एका पुरुषानें तिचा जीव वांचविल्याबद्दल तिचें मन तिला खाऊं लागलें. याबद्दल तिच्या तोंडून घेतलेली कबुली **कथाविकासाच्या दृष्टीनें फार महत्त्वाची** आहे आणि त्याच्या पुढील प्रवेशांत तर सत्यमाया आणि अर्जुन यांच्यामध्यें बायकांच्या बंडाबाबत चाललेल्या झगड्याचा निर्णय अर्जुनाच्या प्रेमाचा धिक्कारपूर्वक त्याग करून आपल्यातर्फे द्यावा असा आग्रह धरून सत्यमाया बसली असतांना तिच्या डोळ्यांसमोर अर्जुनाचा हात धरून प्रमिला निघून जाते हें दृश्य आणि त्यामुळें 'आदिमाये, माझ्या डोळ्यांनीं हें पाहण्यापूर्वीं माझे डोळे कां मिटले नाहींत ?' हे सत्यमायेनें काढलेले उद्गार **बायकांचें बंड मोडल्याची प्रत्यक्ष साक्ष** देण्यास पुरेसे आहेत.

येणेंप्रमाणें सत्यमायेनें प्रमिलेकरवीं उभारलेल्या बायकांच्या बंडांतील बुद्धिमती, वाग्मती, नंतर रूपमाया, त्यानंतर प्रमिला आणि अखेर सत्यमाया इत्यादि **जवानमर्द बायका** त्यांच्या वाढत्या दर्जानुसार वनराज, पशुपती, पुष्पधन्वा, अर्जुन इत्यादि पुरुषांकडून क्रमाक्रमानें जिंकल्या जाऊन 'प्रमिलाताईसाहेबांना योग्य वर आढळल्यावर त्यांच्याकडून हें बायकांचें बंड मोडण्याचा (श्वेतकेतूचा) विचार होता' हें पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशामध्यें सूचित करून ठेवलेलें **पताकास्थान प्रत्यक्ष प्रमाणानें खरें ठरतें** आणि श्वेतकेतू महाराजांना वचन दिल्याप्रमाणें बायकांचें बंड मोडून त्यांचा जामात होण्याकरितां प्रमिलेला बरोबर घेऊन त्यांच्या दर्शनाला आलेला अर्जुन श्वेतकेतूचा आशीर्वाद घेतो आणि येणेंप्रमाणें स्त्रीराज्याभोंवतालचे सर्व खंदक काबीज होऊन **बायकांच्या बंडाची इतिश्री** होते.

भाऊबंदकीचा कथाविकास.

श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांच्या खुनापासून सवाई माधवराव पेशवे यांच्या पहिल्या जाहीर दरबारापर्यंतच्या मधल्या काळांतील घडामोडीवर '**भाऊबंदकी**' **नाटकाची उभारणी** केली आहे.

स्वतःला पेशवेपद मिळविण्यासाठीं राघोबादादा आणि आनंदीबाई यांनीं नारायणराव पेशव्यांचा—आपल्या पुतण्याचा—खून सुमेरसिंग गारद्याकरवीं करविला आणि कांहीं काळ पेशव्यांची गादी काबीज केली; परंतु ती त्यांना फार दिवस न लाभतां अखेर पेशवे पदावर नारायणराव पेशव्यांचा औरस मुलगा सवाई माधवराव अगदीं तान्हुल्यावस्थेंत अधिष्ठित झाला हा इतिहास सुप्रसिद्ध आहे; अर्थात् या आंखणीप्रमाणें **नाटकाची सुरवात** नारायणरावाच्या खुनांत आणि **नाटकाचा शेवट** सवाई माधवरावाच्या राज्यारोहणांत होणें या गोष्टी क्रमप्राप्तच आहेत.

सदर्हू योजनेनुसार अगदीं प्रथमारंभीं ऐतिहासिक सत्याचे आधारावर नारायणराव पेशव्याचा खून करविला आहे. सदर्हू खून इतक्या सफाईनें आणि कडेकोट बंदोबस्तांत केला आहे कीं त्या खुनाला वाचा फुटून राघोबादादांचें हें पाप कधीं काळीं चवाट्यावर येईल अशी वरवर पाहणाराला नुसती शंकासुद्धां येण्याचें कारण ठेवलें नाहीं. मुख्य कृत्या आनंदीबाई ही तर त्या खुनाच्या कटाची सूत्रचालिका, खून करण्याच्या हुकुमावर प्रत्यक्ष राघोबादादाची सही, सुमेरसिंग, खरकसिंग हे मुख्य मारेकरी, तुळोजी हुजऱ्या मारेकऱ्यांतच जमा, आणि कदाचित् आपल्या हीन कुलशीलाला अनुसरून एखाद्या लहान मोठ्या लाभासाठीं खुनाच्या कटवाल्याशीं बेमान होण्याचें त्यानें मनांत आणलें तर यःकश्चित हुजऱ्याची वाट लावावयाला काय उशीर? भवानराव प्रतिनिधी वगैरे सरदार हे तर राघोबाच्या कक्षेभोंवती फिरणारे उपग्रह; राघोबादादा पेशव्याच्या गादीवर असेल तरच त्यांची ठाकुरकी! येणेंप्रमाणें कटांतील साथीदारांचे हातपाय एकमेकांशीं जखडून टाकले असल्यामुळें **नारायणराव पेशव्यांचा खून पचणें अशक्य गोष्ट नव्हती**; आणि त्याप्रमाणें खरोखरच झालें. राघोबादादाची तरवार

नारायणरावाच्या रक्तानें माखली गेली म्हणून त्याची निर्भर्त्सना करण्यासाठीं मोठ्या त्वेषानें आलेला सखारामबापूसारखा मुत्सद्यांचा मुत्सद्दी, साडेतीन शहाण्यांतला एक शहाणा, पण तोसुद्धां आनंदीबाईच्या नाटकी शोकाविर्भावापुढें चक्रावून गेला आणि दादासाहेबांच्या नांवाची 'पेशवे' म्हणून द्वाही फिरविण्यास त्यानें आपली अनुमति दिली. येथें **भाऊबंदकी नाटकाचा** एकप्रवेशी **पहिला अंक समाप्त** केला आहे.

आमच्या सामान्य चर्चेमध्यें उत्तमोत्तम नाटकांच्या मांडणीला धरून आम्हीं जें विवेचन केलें आहे, त्याला अनुसरून भाऊबंदकीच्या कथानकाकडे पाहिलें म्हणजे कथाविकासासाठीं म्हणून कथानकाच्या अंतिम साध्याला विरोधी असा मांड भाऊबंदकीच्या पहिल्या प्रवेशांत—पहिल्या अंकांत—मांडला आहे आणि त्याचें **पताकास्थान**—'सखारामपंत, आजचा हा सूर्य अस्तास जाण्यापूर्वी दादासाहेब पंत प्रधान झाल्याची द्वाही पुणें शहरांत फिरणार अशी मला खात्री वाटूं लागली आहे' या नाटकाच्या अगदीं सुरवातीच्या भवानराव प्रतिनिधीच्या पहिल्याच वाक्यानें सूचित केलें आहे.

येणेप्रमाणें भाऊबंदकीच्या पहिल्या अंकामध्यें कथानकाची चिरेबंदी इमारत कशी उभारली आहे हें पाहिल्यानंतर नाट्याचार्यांच्या लेखनकलेच्या दृष्टीनें पुढील कथाविकासासाठीं त्यानीं कथानकाचा कोणता धागा काढून ठेवला आहे इकडे अगदीं स्वाभाविकपणेंच लक्ष जातें; परंतु तो धागा मात्र इतक्या सहजासहजीं सांपडूं शकत नाहीं. नारायणराव पेशवे यांचा खून किती बंदोबस्तानें करविला आहे हें वर दाखविलेंच आहे. पुढें मागें त्या खुनाला वाचा फुटेल असा एकही धागा ठेवल्याचें दृष्टोत्पत्तीस येत नाहीं. नारायणरावाचा खून झाल्यावर पहिल्या अंकाच्या शेवटीं बापू प्रवेश करतात आणि राघोबादादावर नारायणरावाच्या खुनाचा प्रत्यक्ष आरोप करतात, त्यामध्यें पुढील कथानकाचा अंकूर असावा असा **सकृद्दर्शनीं भास** होतो; परंतु आनंदीबाईच्या नक्राश्रूंच्या शोकसागरांत सखारामबापूसारखें पिकलेलें पान वाहून जातें आणि कथानकाच्या वाढत्या अंकुराचा **तो भास केवळ आभास** ठरतो. **खरें पाहिलें असतां** भाऊ-

बंदकीच्या **कथाविकासाचा खरा अंकूर** सखारामबापूच्या प्रवेशांत नाहीं, सुमेरसिंग, खरकसिंग किंवा तुळोजी यांच्या हालचालींत नाहीं, आनंदीबाईच्या आग्रहांत नाहीं किंवा राघोबाच्या भाषणात नाहीं; तर तो **राघोबादादाच्या मनोभूमिकेंत** आहे. नारायणरावाच्या खुनासंबंधांत आनंदीबाई, सुमेरसिंग किंवा तुळोजी वगैरे पात्रें जितकीं कृतनिश्चयी आहेत तितका राघोबा नाहीं. नारायणरावाला मारण्याचा हुकूम देतांना, त्याला मारतांना आणि त्याला ठार मारल्यानंतरही त्याची सदसद्विवेक बुद्धी त्याला सारखी टोंचीत असते आणि त्या टोंचणींतच **पुढील कथानकाचा अंकुर** आहे. मात्र राघोबादादा आनंदीबाईच्या सान्निध्यांत असला म्हणजे हा अंकुर दबला जातो आणि राघोबा एकटा असला म्हणजे—किंवा आनंदीबाईच्या सान्निध्यांत असला तरी—त्याच्या सदसद्विवेकबुद्धीला जागृत करणारी दुसरी एखादी शक्ती जवळ असली म्हणजे तो अंकूर पुन्हां डोकें वर काढतो आणि अशा या चढाओढींत या **अंकुराचा वृक्ष** हळूं हळूं कसा होतो इकडे वाचकांनीं अवधान ठेवावें. अगदीं पहिल्या अंकातच नारायणरावाला मारल्यानंतर राघोबा एकटा असतांना "बरें झालें, त्यांनीं त्या दिवाणखान्याचें दार बंद करून टाकलें ××× दृष्टीआड गारदी मारेकऱ्यांची सृष्टी गेली ××× तो मेला असला पाहिजे. मग 'काका काका' असे शब्द अजून कोठचे कानीं येतात ××× माझ्या मागेंही 'काका काका' म्हणून ओरडतो आहे काय ? माझ्या पुढून कसा तोच आवाज ऐकूं आला ? काय ? वरच्या सर्व देवता नारायणस्वरूपी होऊन 'काका—काका' म्हणून मला हांक मारीत आहेत ?" या सर्व भाषणांनीं दर्शविलेली त्याची मनःस्थिति आणि लागलीच नारायणरावाच्या रक्तानें भरलेला खंजीर घेऊन येऊन तो राघोबादादाच्या हातांत आनंदीबाईनें दिल्याबरोबर 'मंतरलेला ताईत हातांत घेतला म्हणजे पिशाच्चानें जसें पळून जावें त्याप्रमाणें ही तांबडी कट्यार हातीं घेण्याबरोबर माझ्या कानाची बंडाळी पार नाहींशी झाली.' या शब्दांनीं दाखविलेली मनःस्थिती ही त्या **अंकुराच्या वाढीचें पहिलें प्रत्यंतरच** आहे, **हें वाचकांच्या सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे.**

दुसऱ्या अंकामध्यें या अंकुराची वाढ नारायणरावाच्या भुताकडून करविली आहे. आतां पिशाच्चयोनी अस्तित्वांत आहे किंवा नाहीं; नारायणराव पेशवे खरोखरच भूत झाले कीं खुनी मारेकऱ्यांना त्यांची स्वतःचीच कृति पिशाच्चरूपानें भासमान होऊं लागली हा विवादात्मक प्रश्न विचारांत न घेतां नारायणराव पेशवे शनवारवाड्यांत भूत होऊन बसले ही वस्तुस्थिति गृहीत धरून पुढें जाणें बरें. शिवाय अशा तऱ्हेची पिशाच्चयोनी नाहीं किंवा तिचा उपयोग नाटकांत कोणीच करून घेतला नाहीं असें नाहीं; सबब नारायणरावाचें भूत तुळोजी हुजऱ्याच्या दृष्टीस पाडून त्या आधारावर भाऊबंदकीच्या पुढील **कथाविकासाची वाढ** केली आहे. नारायणरावाचें हें भूत प्रथमतः तुळोजीच्या मागें लागतें आणि "आतां रात्रही नाहीं—मी शनवारवाड्यांत आहें.—नाहीं, पण मला हा ताईत माझ्या मुठींत घट्ट दाबून धरूं दे. त्या दुष्ट दासींनीं भुताची गोष्ट काढली आणि हा ताईत कोणी ओढून नेत आहे असें मला वाटलें. नारायणरावाच्या भुतानें पक्कें लक्षांत ठेवावें—तूं भूत हो, समंध हो, किंवा वेताळ हो. दादासाहेबांनीं गार्द्यांना दिलेला हुकूम या ताइतांतून बाहेर काढण्याची शक्ती तो हुकूम मी गार्द्यांचा डोळा चुकवून या ताइतांत कोंडून ठेवला आहे, म्हणून आज नाहीं उद्यां मी एखाद्या पथकाचा सरदार झाल्या-वांचून—व्हावयाचा काय सरदार म्हणा—नारायणरावाला मारावें असा तो स्पष्ट हुकूम जोंपर्यंत माझ्या मुठींत आहे तोंपर्यंत मी म्हणेन त्यावेळेला पाहिजे त्या पदावर चढून—नाहीं, मी भिणार नाहीं—नारा-यणरावाच्या भुताची वाट लावली म्हणजे मी सरदार झालोंच" या तुळोजीच्या भाषणांत त्याचा कार्यकारणभाव आहे. सदहू ताइ-तावर रुद्राभिषेक करवून नारायणराव पेशव्यांच्या भुताचा बंदोबस्त करण्यासाठीं म्हणून तुळोजी तो ताईत नमकशास्त्री—चमकशास्त्री—या कज्जेदलाल शास्त्र्याजवळ देतो आणि शास्त्र्यांच्या घरच्या भाऊबंदकीच्या भांडणांत तो ताईत त्यांच्या बायकांच्या हातांत जातो. येणेंप्रमाणें दुसऱ्या अंकामध्यें नारायणरावाचें भूत आणि हुकुमाच्या कागदाचा ताईत हे दोन धागे एकत्र गुंफून भाऊबंदकीच्या **कथानकाचें एक लहानसें सूत्र** तयार करून पुढें तें मूळ कथानकांत गोवून दिलें आहे.

भाऊबंदकीच्या मूळ कथानकाचें मुख्य सूत्र नाना फडनवीस, सखारामबापू आणि विशेषतः रामशास्त्री यांनींच पुढें चालविलें आहे. स्वतः-वर येणारा खुनाचा प्रत्यक्ष आरोप टाळण्याकरितां 'गारद्यांनीं तनख्याच्या घासाघाशींत श्रीमंतांचा चुकून खून केला' अशी जरी राघोबादादांनीं कबुली दिली तरी ज्यांनीं खून केला त्या गारद्यांना त्यांनीं उच्च पदावर बसविलें, पेशवाई मिळाल्यामुळें आनंदोत्सव सुरू केलेले पाहून इहलोकच्या पापांची झडती घेण्याकरितां माधवराव साहेबांनीं नेमलेल्या न्यायाधिशाची-रामशास्त्र्याची—न्यायदेवता जागृत झाली आणि 'नारायणराव साहेबांचा खून झाला ही गोष्ट फार वाईट झाली असें जर दादासाहेबांना व तुम्हांला वाटत असेल आणि या खुनामध्यें खरोखर तुम्हां दोघांचें अंग नसेल तर सांप्रतचे आनंदोत्सव थांबवून **दादासाहेबानीं प्रायश्चित्त घेतलें पाहिजे**' अशा रोखठोक शब्दांनीं त्यांनीं बापूनां बजावलें. आणि 'दादासाहेबांच्या पापाला रामशास्त्री तोंड पाडणार' असा विश्वास नानासाहेबांच्या-शिवाय इतरांच्या वंशाला पेशवाईची गादी पचूं द्यावयाची नाहीं या हेतूनें बारभाईची सत्ता सुरू करूं पाहणाऱ्या नाना फडनविसाच्या मनांत उत्पन्न केला; तथापि हा प्रायश्चित्ताचा पेच गांवांतील इतर शास्त्री वगैरे ब्रह्मवृंदाच्या मदतीशिवाय यशस्वी होणार नाहीं हें जाणून रामशास्त्र्यांना आणि दरबारच्या इतर शास्त्र्यांना द्रव्याची लालूच दाखवून हा प्रायश्चित्ताचा कट मोडून टाकावा असा घाट आनंदीबाईनें घातला.

येणेंप्रमाणें नारायणरावाचें भूत व हुकुमाचा ताईत आणि रामशास्त्र्याच्या प्रायश्चित्ताचा पेच व त्यावर आनंदीबाईची तोड या **चतुःसूत्रांनीं भाऊबंदकीच्या कथानकाची गुंफण** पुढें पडत चालली आहे; तथापि या लौकिकी प्रायश्चित्तापेक्षां सदसद्विवेक बुद्धीची अंतःकरणाला लागणारी टोंचणीच जास्त प्रभावी असल्यामुळें 'प्रायश्चित्ताची भानगड मिटून पोषाखाचा दरबार भरण्याच्या अगोदरच आपल्या महालांत गुपचुपपणानें पेशवाईचा पोषाख स्वतः अंगावर घालून आपल्या पेशवाईच्या श्रीमंतीची छबी आरशांत पाहण्याकरितां आतुर झालेल्या राघोबाला खाडिलकरांनीं त्याचे

पूर्वज दाखवून त्यानें केलेल्या नारायणरावाच्या खुनाचें पिशाच्च त्याच्याभोंवतीं नाचविलें आहे आणि अशा रीतीनें विवेकाच्या टोंचणीनें पोखरून टाकलेल्या राघोबाच्या मनोभूमींत रामशास्त्र्यांच्या **प्रायश्चित्ताचें बीज** रोवणें सुलभ झालें व त्याचें प्रत्यक्ष प्रत्यंतर त्याच प्रवेशांत दाखविलें आहे.

नारायणरावाचा खून अगदीं कडेकोट बंदोबस्तानें केला असल्यामुळें व सखाराम बापूसारख्या मुत्सद्यालाही आनंदीबाईनें चकविलें असल्यामुळें तो सफाईनें पचला जाणार ही पहिल्या अंकांतील परिस्थिति दुसऱ्या अंकामध्यें तुळोजीला नारायणरावाच्या भुतानें भेवडावल्यामुळें आणि राघोबाच्या डोळ्यांपुढें त्याच्या पूर्वजांनीं नारायणरावाच्या खुनाचा आरसा धरल्यामुळें टिकाव धरीत नाहीं आणि अखेर " माझ्या हुकुमांत 'धरावें' असें असतां 'मारावें' असें लिहून 'ध' चा 'मा' करून ही आनंदी नारायणरावाचा खून करीत आहे—धांवा—धांवा—" अशा शब्दांनीं **खुद्द राघोबाच्या तोंडूनच नारायणरावाच्या खुनाला वाचा** फुटते ही दुसऱ्या अंकाअखेरची परिस्थिति कथाविकासाच्या दृष्टीनें विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

दुसऱ्या अंकामध्यें एकट्या राघोबाच्या तोंडून खुनाची फुटलेली वाचा तिसऱ्या अंकामध्यें लहानमोठ्या दासदासींच्या तोंडून वदली जाऊन **सर्वतोमुखी** होते. आणि त्यामुळें रामशास्त्री आणि आनंदीबाई या उभयताच्या प्रायश्चित्त-वादांत रामशास्त्र्याचें पारडें विशेष जड होण्यास मदत होते. राघोबा दादा मात्र तराजूच्या मधल्या कांट्याप्रमाणें एकदां रामशास्त्र्यांच्या बाजूकडे व एकदां आनंदीबाईच्या बाजूकडे असा आपला झुकता कल दाखवीत होते. जनताजनार्दनाच्या मुखानें खुनाच्या संशयाची कुजबूज जास्त जास्त ऐकूं येऊं लागून रामशास्त्र्यांच्या प्रायश्चित्ताचा आग्रह वाढूं लागलेला पाहून कसेंतरी करून हा बखेडा मिटवावा या उद्देशानें रामशास्त्री सांगतील तें प्रायश्चित्त घेण्यास राघोबादादा कबूल झाले आणि आनंदीबाईनेंही लाचलुचपत देऊन रामशास्त्र्याचें आणि इतर शास्त्री मंडळींचीं तोंडें अजिबात बंद करण्याचा आपला

प्रयत्न सोडून देऊन ' शांत करावयाला कोण नको म्हणतें आहे ? मोठा दानधर्म करावा, जुन्या देवळांचा जीर्णोद्धार करावा, नव्या देवळांना वर्षासनें द्यावींत आणि साधुसंतांना भंडारा करावा, पण प्रायश्चित्त काय म्हणून ?' अशा रीतीनें आपला पक्ष कमजोर होत असल्याची साक्ष पटविली; तथापि एवढ्यानें रामशास्त्र्याचा पक्ष कृतकृत्य होणारा नव्हता; किती झालें तरी रामशास्त्री हा पेशवे दरबारचा मुख्य न्यायाधीश होता आणि प्रत्यक्ष पेशवे पदाधिष्ठित पुरुषासंबंधानें त्याला अखेरचा निर्णय द्यावयाचा होता, अर्थात् नुसत्या संशयावर किंवा गांवगन्ना गटार बातमीवर भरंवसा ठेवून वागणें ही गोष्ट त्याच्या बाबतींत केव्हांहि प्रशस्त ठरली नसती, सबब त्यासाठीं ' श्रीमंतांनीं गारद्यांना दिलेला लेखी हुकूम तरी दाखवावा, नाहीं तर प्रायश्चित्त तरी घ्यावें ' असा सापेक्ष दुहेरी सवाल त्यांनीं मंडळीपुढें टाकला आणि लेखी हुकूम पुढें येणें शक्य नसल्यामुळें ' चमकशास्त्र्यांच्या जागत्या मारुतीपुढें सुमेरसिंगासारख्या सरदारांनीं " हुकुमांत 'धरावें' असें होतें, 'मारावें' असें नव्हतें." अशा सर्वांसमोर शपथा कराव्या असें ठरून त्या शपथविधीच्या प्रसंगीं शास्त्रीणबाईच्या भाऊबंदकीच्या भांडणांत तुळोजीनें अभिषेकासाठीं दिलेल्या ताइताच्या ओढाताणींत हुकुमाचा अस्सल कागद बाहेर पाडून तो रामशास्त्र्यांच्या नजरेस आणला आणि मारुतीच्या मूर्तीच्या ठिकाणीं नारायणरावाचें भूत तुळोजीला दाखवून त्याच्या तोंडून **नारायणरावांच्या खुनाची कबुली साक्ष** वदविली ! आणि हीच कथाविकासाची रास्त दिशा होय !

दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं रंगमहालांतील एकांतांत आणि तीहि बेसावधपणांत राघोबाच्या तोंडून बरळली गेलेली खुनाच्या पापाची कबुली तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं सार्वजनिक देवालयांत नाना, बापू, रामशास्त्री वगैरेसारख्या जबाबदार पुरुषांसमोर प्रत्यक्ष खुनी मनुष्याच्या तोंडून--तुळाजीच्या--डांगोऱ्याच्या स्वरूपांत बाहेर पडते हाच **नाट्याचार्यांचा कलापूर्ण कथाविकास होय.**

चवथ्या अंकामध्यें नाट्याचार्यांनीं हा विकास तर फारच बहारीचा केला आहे.

आनंदीबाई तिच्या मानानें मुत्सद्दी आणि कारस्थानी होती ही गोष्ट खरी आणि म्हणूनच नाना, बापूसारख्या मुत्सद्यांनाही नारायणरावाच्या खुनाबाबत तिनें दिङ्मूढ केलें; पण विद्वान, पवित्र आणि विशेषतः निस्पृह अशा रामशास्त्र्यासारख्या पुरुषाच्या आत्मतेजाची जाणीव तिला बिलकूल नव्हती आणि म्हणूनच रामशास्त्र्याच्या प्रायश्चित्ताच्या वावटळींत ती स्वतःच गांगरून गेली आणि प्रायश्चित्ताची भानगड मिटवून सर्व स्थिरस्थावर करण्यासाठीं म्हणून ती जसजशी आपली कुशाग्रबुद्धी चालवूं लागली तसतशी ती त्या भानगडींत जास्तजास्तच गुरफटून जाऊं लागली! प्रथमतः कसला खून आणि कसलें प्रायश्चित्त! तिजोरीचें तोंड मोकळें सोडून गांवांतील भटाभिक्षुकांचीं तोंडें पैशांनीं भरून टाकलीं म्हणजे प्रायश्चित्ताची वटवट आपोआप बंद होईल या घमेंडींत ती प्रथम होती; परंतु ती घमेंड पोकळ ठरणार असें वाटल्यावर रामशास्त्र्याची समजूत पाडण्यासाठीं 'प्रायश्चित्त जरी नाहीं तरी एखादी शांत करावी, मोठा दानधर्म करावा' इतकी कबुली देण्यास ती तयार झाली! परंतु रामशास्त्र्याचा प्रायश्चित्ताचा आग्रह कमी न होतां उलट शपथविधीच्या प्रसंगीं आलेल्या प्रत्यक्ष अनुभवानें तो वाढत्या प्रमाणांत चेतला गेलेला पाहून तिनें आणखी पडतें घेऊन राघोबाकडून रामशास्त्री सांगतील त्याप्रमाणें **प्रायश्चित्त घेण्याची** त्याच्या **तोंडापुरती कबुली** देण्याचें ठरविलें! मात्र तें प्रायश्चित्त पंढरपुरास जाऊन घ्यावयाचें या निमित्तानें रामशास्त्र्यास पंढरपुरास नेऊन वादाचें मुख्य रणक्षेत्रच बदलावयाचें आणि नंतर तेथील शास्त्रीमंडळींच्या मदतीनें रामशास्त्र्यांना तेथें निस्तेज करून टाकून प्रायश्चित्ताचा वणवा तेथल्या तेथेंच थंड करावयाचा हा तिचा मुख्य डाव होता. **युद्धनीतींतील गनिमी काव्याच्या दृष्टीनें आनंदीबाईनें टाकलेला हा डाव कौतुकास्पद तर खराच; पण नाट्याचार्यांच्या कथाविकासाच्या दृष्टीनेंही त्याची मातब्बरी फार आहे.** कारण आनंदीबाईच्या या गनिमी काव्याच्या मातब्बरीवरच रामशास्त्र्यानें राघोबादादांना सुनाविलेल्या **प्रायश्चित्ताची तेजस्विता** अवलंबून आहे. चवथ्या

अंकामध्यें आनंदीबाई आणि राघोबादादा यांनीं संगनमतानें सर्व परिस्थितीचा नीट विचार करून प्रायाश्चित्त घेण्याची कबुली देण्याचें ठरविलें आणि त्याप्रमाणें रामशास्त्री आल्यावर त्यांच्यापुढें ' श्रीक्षेत्र पंढरपुरास जाऊन तेथें आपल्या हस्तें आपण सांगाल तें प्रायश्चित्त घेण्याचें मीं ठरविलें आहे × × × पूर्वींच्या सर्व गोष्टी विसरा आणि या अपराध्याला काय ती प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगा. ' असें राघोबादादानीं म्हटल्याबरोबर रामशास्त्र्यानीं तेथल्यातेथें राघोबादादा पेशव्यांना **देहांत प्रायश्चित्ताची शिक्षा** सुनावली आणि राघोबादादासारख्या पराक्रमी वीराला, आनंदीबाईसारख्या मुत्सद्दी आणि महत्त्वाकांक्षी स्त्रीला, सुमेरसिंग, खरकसिंग, तुळोजी या तिच्या प्रभावळींतील गणासकट एकसमयावच्छेदेंकरून हतप्रभ केलें ! फार काय पण रामशास्त्र्यांच्या पवित्र तेजापुढें डिपून जाऊन ' नका, शास्त्रीबोवांना कैद करूं नका, माझ्या डोक्यावर पूर्वींच्याच पातकाचें ओझें मोठें आहे; नको, रामशास्त्र्यांच्या खुनाच्या पातकाची आणखी भर नको. ' या शब्दांनीं राघोबादादाला आपल्या **कृत-कर्माची स्पष्ट कबुली** द्यावी लागली ! परंतु तेवढ्यानें पेशवाईची गादी हातीं ठेवण्याची आनंदीबाईची महत्त्वाकांक्षा नामोहरम होऊं शकली नाहीं. रामशास्त्र्याला पुण्याच्या हद्दीबाहेर काढून हाकून दिल्यावर गंगाबाईला पुरंदरचे किल्ल्यावर तिनें कैदेंत ठेवली आणि निजामच्या स्वारीचें निमित्त करून सर्व सरदारांना आणि मुत्स-द्यांना पुण्याबाहेर काढून तेथील बंदोबस्ताची सर्व भिस्त तुळोजी कोतवालावर ठेवली; इतकेंच नव्हे तर पुण्यास किंवा पुरंदरास कांहीं कारस्थान होण्याचा संभव आहे असा नुसता संशय आला तरी सर्व कारस्थानी मंडळींना कैद करण्याचा त्याला अधिकार देऊन आणि रामशा-स्त्र्यानें आपल्या विरुद्ध उत्पन्न केलेलीं पुणें शहरांतील आणि शनवार वाड्यांतील सर्व भूतें गाडून टाकण्याचे कामीं तुळोजीला तुम्ही मनो-भावें मदत करा अशी **नाना आणि बापू यांना जरब** देऊन आनंदी-बाईची—त्या महामायेची—धिंडका निजामावरील स्वारीवर जाण्याचे निमित्तानें शनवारवाड्यांतून बाहेर पडली, आणि येथें चवथा अंक समाप्त झाला.

खरें म्हटलें असतां चवथ्या अंकामध्यें रामशास्त्र्यांनीं राघोबाला **देहांत प्रायश्चित्त सांगितल्याचा प्रसंग** हा संबंध नाटकांतील **परमोत्कर्षाचा बिंदू** आहे; परंतु तेवढ्यानें नाटकाची पूर्तता होत नाहीं. नाट्यकथानकाचा मांड पूर्ण होण्याच्या अगोदरच तो पूर्ण झाल्या-सारखा दाखववावयाचा हा सुद्धां कलेचाच भाग आहे. आणि त्याची साधना कथानकाच्या पहिल्या अंकुराच्या सूक्ष्म पण स्पष्ट छटेइत-कीच कठीण आहे. अशी ही कलापूर्ण मांडणी भाऊबंदकी, बायकांचें बंड, मानापमान, स्वयंवर या नाटकांत विशेषत्त्वानें प्रत्ययास येणारी आहे.

राघोबादादांना उपरती होऊन गंगाकिनारीं जाऊन तपश्चर्या करीत बसण्याची जरी त्यांनीं तयारी केली, तथापि नाटकाची मुख्य सूत्रचालिका महामाया आनंदीबाई ही तेवढ्यानें नामोहरम होणारी नव्हती; अर्थात् तिनें चालविलेलीं सर्व सूत्रें बंद पडून पेशव्यांच्या गादीचीं सर्व सूत्रें निर्वेधपणानें बारभाईच्या हातीं येऊन त्यांच्या हातून नारायणरावाच्या औरस पुत्राला—सवाई माधवरावाला—पेश-व्यांच्या गादीवर बसविल्याशिवाय नाटकाची मांडणी पूर्ण होऊं शकत नाहीं, सबब नाटकाच्या उर्वरित भागांत म्हणजे पांचव्या अंकांत आनंदीबाईची शेवटची अपेशी धडपड दाखवून **नाटकाचा शेवट** इष्ट प्रसंग घडवून केला आहे.

पुण्याच्या मुत्सद्यांवर आणि सरदारांवर राघोभरारीच्या तरवारीच्या जोरावर मात करावी आणि त्या सत्तेच्या जोरांत पेशव्याच्या गादीवरील आपली सत्ता स्थिर करावी म्हणून निजामच्या स्वारीवर जाण्याचा बूट आनंदीबाईनें काढला खरा; परंतु तो यशस्वी झाला नाहीं आणि बारभाईच्या सैन्यापुढेंही दादासाहेबांना अपेशच आलें; त्यानंतर दादासाहेबांनीं मुंबईकरांची मदत मागितली; परंतु तळकोकणांत शिंद्यांनीं आणि पटवर्धनांनीं मुंबईकरांचा पराभव केल्यामुळें तेंही कार्य साधलें नाहीं आणि अखेर दादासाहेबांनीं बारभाईच्या अटी कबूल करून पेशवाईवरील आपला हक्क सोडण्याच्या तहनाम्यावर आनंदीबाईच्या दुराग्रहाला न जुमानतां सही केल्यामुळें बारभाईनीं तान्हुल्या **सवाई** माधवरावाला पेशव्याच्या गादीवर स्थानापन्न करून पेशवाईतील या **भाऊबंदकीचा शेवट गोड** केला !

मानापमानाचा कथाविकास.

चालू विवेचनांतील **पहिला प्रवेश** या भागांत प्रस्तुत नाटकाच्या पहिल्या अंकांतील कथाभागासंबंधानें थोडाबहुत विचार केला आहे आणि पहिल्या अंकाच्या अखेरीला धैर्यधर आणि भामिनी या उभयतांकडून त्यांच्या लग्नाबद्दल परस्पर नकार पडून बाबासाहेबांनीं तें होऊं घातलेलें लग्न मोडलें आहे ; तथापि " बाबासाहेबासारखी जिव्हाळ्याची एकतरी व्यक्ती 'धैर्यधर-भामिनीचें लग्न व्हावें' या प्रामाणिक मताची होती आणि हेंच त्यांचें प्रामाणिक मत पुढील कथानकाचा एक **लहानसा अंकूर** म्हणून ठेवला आहे " असें आम्हीं त्याच ठिकाणीं ध्वनित करून ठेविलें आहे. पण बाबासाहेबांच्या या इच्छाशक्तीकडे वाचकांच्या मनाची ओढ कां असावी याचा थोडाबहुत विचार केल्याशिवाय कथाविकासाच्या दृष्टीनें ती चर्चा पुरी होणार नाहीं आणि त्या अंकुराची मातब्बरीही लक्षांत येणार नाहीं; सबब तिकडे थोडें लक्ष देणें बरें.

प्रथमतः याबाबत एक गोष्ट लक्षांत घेणें जरूर आहे कीं, भामिनी आणि धैर्यधर यांनीं आपापल्या परस्पर निषेधानें आपलें लग्न मोडलें हा एक क्षणिक अविचार होता आणि त्याची जबाबदारी विशेषतः भामिनविर होती परंतु त्या काळवेळाचा विचार केल्यास झाली ती गोष्ट तशीच घडणें सहाजिक होतें हें लक्षांत येतें. भामिनी ही बोलूनचालून गर्भश्रीमंत अशी अल्लड पोर; तिला दुनियेंतील गुणावगुणाची पारख कोठून असणार ? सुग्रास अन्नाच्या लयलुटींत खाण्यापिण्याची मजा करावी, उंची वस्त्रप्रावरणांचें व दागदागिन्यांचें लेणें ल्यावें, गरीब नोकरचाकरांच्या हाडांचीं काडें करून घेऊन आपल्या देहाचें कोडकौतुक पुरवून घेण्यांत आयुष्याचे दिवस घालवावे. एकंदरींत देहाला आणि मनाला सुखविलासाशिवाय दुसऱ्या गोष्टींची जाणीवच नाहीं आणि या गोष्टी श्रीमंतीशिवाय सहजसाध्य नाहींत, तेव्हां तिचें मन पराक्रमापेक्षां श्रीमंतीकडेच विशेषत्वानें ओढ घेईल यांत नवल काय ? त्यांतही तिची थोरली बहीण अक्कासाहेब तिची त्यांतच भर ! भोंवतालीं विलासधर--लक्ष्मीधरासारख्या लक्ष्मीपुत्रांच्या श्रीमंतीची डोळेदिपी लकाकी ! मग भामिनीसारखी अल्लड. अविचारी. अदूरदृष्टी. अल्प-

वयी अतएव अननुभवी अशी पिढीजाद श्रीमंताची ती पोर पराक्रमाच्या गुणावर न भाळतां केवळ श्रीमंतीच्या लकाकीनें दिपून जाऊन '**धनी मी पति वरिन कशी अधना**' असें उर्मट उत्तर आपल्या बापाला देती झाली यांत अस्वाभाविक असें काय आहे ? आणि मग तिला त्याबद्दल दोष तरी कां द्यावा ? आणि खरोखरच तिच्या परिस्थितीकडे आणि विशेषतः तिच्या अल्पवयाकडे नजर दिल्यास आपणांस तिला दोष देतां येत नाहीं. फार काय पण 'नुसत्या पराक्रमावर बायकांचें मनच बसत नाहीं. मनाची हौस भागेल इतके दागिने घालणारा नवरा बायकांना आवडतो' या तिच्या सामान्य सिद्धांतांत कांहीं चूक आहे असें कोणालाही स्वतःच्या अनुभवानें छातीला हात लावून सांगतां येणार नाहीं. त्याचप्रमाणें या लग्नाबाबत स्वतःच्या तत्कालीन मनःस्थितीनुरूप धैर्यधरानें बाबासाहेबांचें मन मोडणें यांत तरी अस्वाभाविक असें काय आहे ? गरीब कां होईना पण असा कोणता कर्तव्यशाली आणि मानी पुरुष स्वतः-संबंधीं भामिनीचे ते उर्मट उद्गार मुकाट्यानें सहन करील ? उलट आम्ही असेंच म्हणूं कीं धैर्यधर फारच सहनशील पुरुष आणि म्हणूनच 'मला राग आला नाहीं व यांत मी अपमानही समजत नाहीं, पण मला तुमच्या मुलीशीं लग्नच कर्तव्य नाहीं; कारण—ती अनार्या आहे' एवढेंच **सत्वगुणदर्शक उत्तर** बाबासाहेबांना देऊन त्यानें तें प्रकरण आवरतें घेतलें. एखादा राजस किंवा तामस वृत्तीचा मनुष्य असता तर '**अंगिकार करुनि हिचा गर्व खंडितो**' अशा हट्टानें तिच्याशीं लग्न करण्यासाठीं त्यानें आपल्या जिवाचें रान केलें असतें; फार काय पण त्याच्या त्यावेळच्या अधिकाराला अनुसरून तिचें जबरदस्तीनें हरण करणेंही त्याला फारसें अशक्य नव्हतें; परंतु अशा तऱ्हेचें अरेरावी वर्तन धैर्यधराचे हातून न घडल्यामुळेंच **वाचकांच्या सहानुभूतीचा कल** त्याच्याकडे स्वभावतःच झुकता राहतो. आतां या सर्व घडामोडीचा विचार करूं जातां यांत एक स्वाभाविक दोष दिसतो तो भामिनीच्या अल्लडपणाचा आणि अल्पवयाचा होय; तेवढा कालानुवर्ती दोष वर्ज करतां आणि 'ज्या वीराला जयश्रीनें रणभूमिवर माळ घातली,, त्या

वीराला तुजसारख्या उपवर कन्या लग्नमंडपांत माळ घालीत असतात,' असा प्रस्तुत लग्नाबाबत भामिनीचा पाठपुरावा करणारी कुमुमसारखी प्रामाणिक सखी तिच्या पाठीशीं आहे ही परिस्थिति लक्षांत घेतां धैर्यधराशीं भामिनीचें लग्न सुखासमाधानानें होऊन त्याच्या पराक्रमाचा योग्य गौरव व्हावा आणि तो तसा होणार ही गोष्ट अन्तःकरणाला बिनशर्थ पटते, आणि याच एका गोष्टीमुळें **धैर्यधर–भामिनीचें लग्न व्हावें** या पहिल्या अंकांतील कथानकाच्या अंकुराशीं वाचक समरस होऊन जातो. फक्त त्यांत भामिनीच्या अल्प वयांतील अल्लडपणाचा एकच दोष आहे तो वाढत्या वयांतील अनुभवानें सहज जाणारा असल्यामुळें धैर्यधर–भामिनीचें लग्न अशक्य कोटींतील वाटत नाहीं. शिवाय धैर्यधर–भामिनीची भेटच काय, पण पहिल्या अंकांत प्रसंग असतांनाही भामिनीधैर्यधराच्या नुसती दृष्टीसही पडली नाहीं ही परिस्थिति कथानकांच्या वाढत्या अंकुराला अत्यंत पोषक अशी आहे आणि अशी परिस्थिति निर्माण करण्यासाठीं धैर्यधराच्या नुसत्या दृष्टीसही न पडण्याइतकी भामिनीची मनःस्थिति सुरवातीपासूनच तयार करणें आणि तसें वर्तन सहजतेनें दर्शविणें यांत **नाट्याचार्यांच्या कलाविकासाचें स्वारस्य** आहे त्याकडे वाचकांचें आम्ही लक्ष वेधूं इच्छितों.

येणेंप्रमाणें 'धैर्यधर–भामिनीचें लग्न व्हावें' या कथांकुरांशीं एकजीव झालेला पण भामिनीच्या लग्नाचा नकार देऊन धैर्यधर किंचित् रोषानें रणांगणावर एकदम निघून गेल्यामुळें खिन्न होत्साता बसलेला वाचक ' आतां भामिनी लग्नमंडपांत आली कीं चढलों बोहल्यावर' या लक्ष्मीधराच्या अचरट पाजीपणाच्या भाषणाची तिरस्कारपूर्वक संभावना करीत असतांच मानापमान नाटकाचा **पहिला अंक समाप्त** होतो.

पहिल्या अंकाच्या शेवटीं ' धैर्यधर–भामिनीचें लग्न व्हावें ' असा बाबासाहेबांच्या प्रामाणिक मताचा म्हणून जो कथानकाचा एक अंकूर ठेवला आहे, त्याच्या वाढीला खुद्द भामिनीच्या प्रतिकूल मनोभूमिकेची आडकांठी आली आहे आणि त्यामुळें वाचकांच्या इच्छेप्रमाणें धैर्यधराशीं तिच्या लग्नाचा योग न दिसतां उलट लक्ष्मीधराशीं तिच्या लग्नाचा घाट इतरेजनांनीं जुळवून आणला आहे

आणि भामिनीची त्याला संमति आहे अशा तऱ्हेचा कथानकाचा उलटा ओघ **दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभीं** सुरू झाला आहे. तथापि श्रीमंती आणि पराक्रम यांतील गुणावगुणाचा फरक भामिनीच्या लक्षांत आणण्यासाठीं म्हणून भामिनीनें एक महिना रणांगणावर काढावा आणि नंतर पाहिजे तर लक्ष्मीधराशीं लग्न लावावें असा आग्रह धरून बाबासाहेबांनीं तिला रणांगणावर पाठवूनही दिली, उद्देश हा कीं धैर्यधरजींचा पराक्रम भामिनीच्या डोळ्यांत भरावा आणि त्याचे गुणानुवाद एकसारखे तिच्या कानीं पडावेत; आणि या अपेक्षेप्रमाणें त्याचा इष्ट परिणामही घडून आला! बाबासाहेबांच्या या डावावर विलासधरानें एक तोड केली. धैर्यधराप्रमाणें लक्ष्मीधराचा पराक्रमही भामिनीच्या डोळ्यांत भरावा म्हणून लक्ष्मीधराला मारून मुटकून शूर बनविण्याचें त्यानें ठरविलें आणि त्या हेतूसिद्धीसाठीं स्वतः चोराचें सोंग घेऊन भामिनीवर हल्ला करण्याची बतावणी करीत असतांना लक्ष्मीधराच्या लटक्या पराक्रमापुढें स्वतः नामोहरम होऊन पळून जाण्याचें सोंग करून लक्ष्मीधराच्या श्रीमंतीला त्याच्या पराक्रमाचीही जोड आहे असें दाखविण्याचा प्रयत्न करणें ही ती तोड होय. परंतु अखेर ही तोड त्याच्याच अंगलट आली; कारण चोराच्या सोंगाची बतावणी करीत असतांना खरोखरीचेच लुटारू चोर तेथें आले आणि त्या दोघांनाही झाडाशीं बांधून टाकून त्यांनीं त्यांच्याच अंगावरचे दागिने लुटले आणि लक्ष्मीधराच्या पराक्रमाचें दिग्दर्शन होण्याऐवजीं त्याच्या भित्रेपणाचेंच प्रदर्शन झालें. फार काय पण खुद्द भामिनीइतकीसुद्धां धिटाई लक्ष्मीधराला दाखवितां आली नाहीं; उलट चोरांना पिटाळून लावून त्या उभयतांची सुटका करतांना धैर्यधराचाच पराक्रम तिच्या प्रत्यक्ष दृष्टीस पडल्यामुळें त्याच्या केवळ ऐकीव गुणानुवादामुळें तिच्या मनांत उद्भूत झालेला प्रेमांकुर जास्तच दृढ होण्यास मदत झाली आणि त्यामुळें लक्ष्मीधराच्या श्रीमंतीवर भाळून गेलेलें भामिनीचें मन बदलून जाऊन तें धैर्यधराच्या पराक्रमाच्या ठायीं लीन झालें आणि ' या लक्ष्मीधराला द्रव्याशिवाय दुसरें कांहीं दिसत नाहीं. मला तरी असेंच नव्हतें कां वाटत ! आज माझ्या डोळ्यांत धैर्यधरजींनीं अंजन

घातलें आणि माझी दृष्टी साफ केली.' अशी स्पष्ट कबुली भामिनीनें दिली ! येणेंप्रमाणें पहिल्या अंकाच्या शेवटीं राखून ठेवलेला कथांकुर जास्त खोल जाऊन रुजण्यास मदत झाली आहे ! येणेंप्रमाणें वाचकांच्या इच्छेबरहुकूम येथपर्यंत कथांकुराचा विकास झाला तो धैर्यधराबाबत भामिनीच्या बदलत्या मनोभावनेच्या दृष्टीनें ठीक झाला; परंतु तेवढ्यानें भामिनीबाबत धैर्यधराची दूषित मनोभूमिका बदलूं शकणारी नव्हती आणि भामिनीला तिच्या मूळ स्वरूपांत म्हणजे **भामिनी** या नांवानेंच जर धैर्यधरापुढें उभी केली असती तर नाट्याचार्यांचा सर्वच खेळ त्यांच्या अंगावर आला असता; फार काय पण 'विलासधर-लक्ष्मीधर हे लक्ष्मीपुत्र रणमैदानावर असतांनाही आपले शोक पुरे करीत असतात हें कांहीं खोटें नाहीं; पण वनमालेपर्यंत ही गोष्ट येऊन पोंचते हें प्रथम माझ्या ध्यानांतच आलें नाहीं' ही धैर्यधरानें घेतलेली शंका ती '**वनमाला**' म्हणूनच तिच्या तोंडून आलेल्या सरळ आणि स्पष्ट उत्तरानें दूर होऊं शकली. वनमालेच्या मूळ स्वरूपाचा जर या ठिकाणीं कदाचित् स्फोट झाला असता तर तिच्याबद्दलची मूलतःच असलेली मनांतील आढी जास्तच दृढ झाली असती आणि कथानकाचा ओघ विरुद्ध दिशेनें वाहूं लागून वाचकांच्या आकांक्षा ठार मारल्या गेल्या असत्या. पहिल्या अंकाप्रमाणें याही ठिकाणीं भामिनीला 'भामिनी' म्हणून धैर्यधराच्या पुढें न आणण्यांत कथाविकासाबरोबरच नाट्याचार्यांचा कलाविकासही दिसून येतो. फार काय पण **सबंध नाटकामध्यें भामिनीला 'भामिनी' म्हणून धैर्यधराच्या दृष्टीस न पाडण्यांतच नाट्याचार्यांनीं नाटकाची रंगत साधली आहे**, याचा स्पष्ट प्रत्यय येतो; कारण भामिनीच्या या लपंडावामुळेंच धैर्यधराचे मनांत वनमालेविषयीं आलेली तात्कालिक कुशंका तिच्या प्रासंगिक उत्तरानें विनासायासानें दूर होते आणि धैर्यधराच्या या सरळ स्वभावामुळें भामिनीच्या मनांतील त्याच्याबद्दलचें नवीनच उद्भवूं पाहणारें प्रेम जास्तच दृढ होण्यास मदत होते. अर्थात् त्यानंतरच्या त्यांच्या संभाषणांत एकमेकाच्या मनाची जास्त खुलावट होऊन त्यामध्यें पर्यायानें मुग्ध शृंगाराची छटा पडली असल्यास त्यांत कांहीं नवल नाहीं; आणि

त्यांत वावगें असेंही कांहीं नाहीं; आणि म्हणूनच पहिल्या अंकाच्या शेवटीं धैर्यधराला उद्देशून '**धनी मी पति वरिन कशी अधना**' असें उर्मट उत्तर देणाऱ्या भामिनीच्या तोंडून धैर्यधराला उद्देशून '**मला मदन भासे हा मोही मना**' अशा तऱ्हेचे इष्ट उद्गार निघालेले ऐकतांना वाचकांना हायसें वाटतें आणि वाढत्या कथाविकासाच्या वास्तविक प्रत्यंतरांत **दुसरा अंक समाप्त** होतो.

तिसऱ्या अंकाच्या आरंभीं लक्ष्मीधराच्या श्रीमंतीवरून उडून जाऊन धैर्यधराच्या पराक्रमावर बसलेल्या आपल्या प्रेमाची परिस्फुटता भामिनीनें अक्कासाहेबाजवळ केली आणि धैर्यधराशीं लग्न करावयाला भामिनी तयार आहे असें बाबासाहेबांना सांग म्हणून बहिणीचीं आर्जवें करण्यास तिनें आरंभ केला आणि आपल्या त्या बदलत्या मनःस्थितीचें प्रत्यक्ष प्रत्यंतर दाखविण्यासाठीं म्हणून लक्ष्मीधराच्या श्रीमंतीचा परिणाम भामिनीच्या मनावर होण्यासाठीं अक्कासाहेब अट्टाहासपूर्वक प्रयत्न करीत असतांना त्याच्या श्रीमंतीचा निर्भीड शब्दानें उपहास करून ती निघून गेली.

इकडे धैर्यधराच्या शौर्यामुळें शत्रू मेटाकुटीस येऊन महाराजांच्या इच्छेप्रमाणें तो तह करण्यास तयार झालेला पाहून या कामगिरीबद्दल बक्षीस म्हणून पंचवीस लाखांची जहागीर आणि तीन चांदाची सरदारकी महाराजांनीं धैर्यधराला बहाल केली आहे आणि राजधानीस परत जातांना आपल्या वाड्यांत धैर्यधरांचा दोन दिवस मुक्काम होणार आहे अशी बातमी कानावर आल्याबरोबर भामिनीनें पहिल्या अंकामध्यें घडलेल्या चुकीचें प्रायश्चित्त म्हणून बाबासाहेबांचे पाय धरून त्यांच्याजवळ आपलें हृद्गत प्रगट केलें आहे आणि अंगाखांद्यावर दागदागिने घालून धैर्यधराचें स्वागत करण्याकरितां ती नटून थटून तयार होऊन बसली आहे! अशा रीतीनें नाटकाच्या या मध्यवर्ती अंकांत केवळ हिऱ्यामोत्यांच्या डोळेदिपी श्रीमंतीपेक्षां मनगटाच्या पराक्रमालाच जास्त किंमत देणारी इतकेंच नव्हे तर आपल्या प्रेमाच्या पंचारतीनें त्या पराक्रमाचें योग्य चीज करण्यांत स्वतःला धन्य म्हणून मानण्यांत आपल्या मनाची परिणति करणारी भामिनी कथानकाचा अंतिम हेतु जवळ करीत आहे असेंच वाचकांना वाटतें.

धैर्यधर-भामिनीचें लग्न मोडलें तें प्रथमतः श्रीमंतीनें तारवटून गेलेल्या भामिनीच्या बेताल मनोवृत्तीमुळें मोडलें होतें; आतां तीच भामिनी पूर्णपणें ताळ्यावर येऊन गरीबाच्या अंगच्या गुणाचा गौरव करण्यास आतुर होऊन पूर्वकृत चुकींची निष्कृति करण्यास सिद्ध झाल्यावर धैर्यधर-भामिनीचें लग्न जुळणें अशक्य नव्हतें आणि याच सर्वसाधारण बुद्धीनें बाबासाहेबांनीं 'त्या दिवशीं माझ्या मुलीनें केलेला अपमान विसरून जा, त्याबद्दल तिलाही आतां फार वाईट वाटत आहे; तेव्हां पूर्वीचें सगळें विसरून भामिनीला पदरांत घेऊन पवित्र करा' अशी विनंति धैर्यधराजवळ केली. परंतु धैर्यधराचा अभिमान इतका लेचापेचा नव्हता. 'झाल्या गेल्या गोष्टी विसरून जा' असें म्हटल्याबरोबर भोळेपणानें पाघळण्याइतका त्याचा अहंकार दुबळा नव्हता; गरीबीच्या अंगच्या स्वाभाविक सालसपणाखालीं झांकलेला धैर्यधराचा क्रोधाग्नि पूर्वग्रह-दूषित अशा भामिनीच्या पूर्वकर्माच्या स्मृतींनीं किंवा लक्ष्मीधर—विलासधर यांच्या विषारी बुद्धीच्या खोडसाळ डवचणींनें आपलें तेज प्रगट न करण्याइतका निस्तेज नव्हता. बाबासाहेबांच्या तोंडून निघालेलें भामिनीचें नुसतें नांव ऐकल्याबरोबर 'धनी मी पति वरिन कशी अधना' ही तिच्या तोंडची दर्पोक्ति त्याच्या कानांत घुमूं लागून, तिची उद्धट अशी काल्पनिक मूर्ति त्याच्या मनःश्चक्षूंपुढें उभी राहिली आणि अशा 'अनार्या' मुलीशीं मला लग्नच कर्तव्य नाहीं अशा अव्हेरपूर्वक दिलेल्या निकालाची त्याला आठवण होऊन बाबासाहेबांसारख्या पितृतुल्य पुरुषाची विनंति धिःक्कारयुक्त वाणीनें फेटाळून लावण्याइतका धैर्यधराचा क्रोधाग्नि उसळून बाहेर आला. "आपल्या मुलीचें पाणिग्रहण करण्यास मला सांगूं नका; कारण त्या दिवशीं 'धनी मी पति वरिन कशी अधना' हे तिच्या तोंडचे शब्द माझ्या कानावर पडले त्याचवेळीं मीं निश्चय केला, करीन तर एखाद्या गरीबाच्या मुलीशींच लग्न करीन" अशा निश्चित शब्दांनीं बाबासाहेबांना बजावून धैर्यधर आल्या पावलीं क्रोधानें निघून गेला. आतां त्या निश्चित शब्दांच्या उत्तरामागें वनमालेच्या निर्लोभ प्रेमाचें तेजोवलय नसेलच असें मात्र निश्चयानें म्हणतां येणार नाहीं. परंतु त्या अनपेक्षित प्रकारामुळें धैर्यधराच्या स्वागतासाठीं म्हणून उंची वस्त्राभरणांनीं

व दागदागिन्यांनीं नटून थटून हातांत पुष्पमाला घेऊन प्रेमाच्या आतुरतेनें **महालाच्या दाराआड** उभी असलेली प्रेमी भामिनी मात्र सुखाशेच्या पर्वतश्रेणीवरून नैराश्याच्या दरींत एकदम कोसळून पडली ! ' भामिनी ' म्हणून धैर्यधराच्या गळयांत माळ घालण्याची तिची उत्कंठा रसातळाला गेली आणि अशा रीतीनें निराश होत्साती भामिनी धैर्यधराच्या इच्छेबरहुकूम त्याची अर्धांगी म्हणून लायक होण्यासाठीं अंगाखांद्यावरील अलंकाराचे पाश तोडून टाकून 'गरीबाची मुलगी' या नात्यानें त्याचें प्रेम संपादन करण्यासाठीं धैर्यधराच्या छावणींत आपल्या सखीला—कुसुमला-बरोबर घेऊन जाती झाली !

या तिसऱ्या अंकामध्येंही कथानकाची रंगत साधण्यासाठीं भामिनीला धैर्यधराच्या नजरेस न पाडण्याची खबरदारी नाट्याचार्यांनीं घेतली आहे, त्याकडे वाचकांनीं विशेषत्वानें लक्ष ठेवावें.

चवथ्या अंकाच्या सुरवातीला धैर्यधराचा लोभ संपादन करण्याच्या बुद्धीनें त्याच्या छावणींत पुन्हां प्रवेश करती झालेली भामिनी आपल्या प्रेमळ वागणुकीनें धैर्यधरावर मोहिनी टाकण्यास सुरवात करून त्या प्रेमाच्या हल्ल्यांत तिला कितपत यश येतें हें अजमावून पाहण्याकरितां धैर्यधराला न विचारतां सर्व नोकरचाकरांना रजा देऊन आपला 'प्रियकर' म्हणून धैर्यधराची धनदौलत आणि अधिकार थोडा थोडा वापरण्यास सुरवात करीत आहे असें दिसून येतें; आणि धैर्यधरही पण त्या अधिकाराच्या अंमलबजावणीला मोठ्या खुशीनें मंजुरी देऊन भामिनीच्या प्रेमाच्या सुखाची सत्ता उघडपणें कबूल करतो. फार काय पण धैर्यधराचा चढाव हातांत घेऊन पुशीत उभी राहणाऱ्या भामिनीला धैर्यधर म्हणतो,' हें काय वनमाले ? अग धर्मसत्तेनें माझ्या अर्धांगाचा ताबा तुझ्याकडे लवकरच यावयाचा आहे, प्रेमसत्तेनें माझ्या सर्व शरीरावर अधिकार मिरवावयाला पूर्वीच तूं लागलेली आणि मग अशी सेवा कां ? नको, वनमाले नको, वनमाले नको, अशी माझी सेवा करूं नकोस. माझी इतकी योग्यताच नाहीं. "प्रेमसेवा शरण सहज जिंकी मला । मीच चुरिन चरण दास मी हो तुला॥ ध्रु०॥ मन तोडि रणबंध, लागे तुझा छंद, कीर्ति हा मज चांद, तव पदीं वाहिला ॥१॥ (पगडी काढून तिच्या चरणावर ठेवतो)

धैर्यधराविषयींच्या प्रेमाबाबत आशा निराशेचे हेलकावे खाणाऱ्या भामिनीचा अंतिम हेतू तरी यापेक्षां दुसरा कोणता असणार ? आणि वाचकांची तरी यापेक्षां दुसरी अपेक्षा काय असणार ? धैर्यधर—भामिनीच्या या प्रवेशांतील सभ्य शृंगारानें बेहद्द खूष झालेला वाचक त्या शृंगाराची परिणती एकमेकांच्या प्रत्यक्ष स्वीकारांत—विशेषतः धैर्यधराकडून भामिनीचा 'अर्धांगी' म्हणून प्रत्यक्ष स्वीकार होण्यांत कशी होते हें मोठ्या उत्सुकतेनें पहात असतो तोंच वसंतोत्सवाचें आमंत्रण करण्याकरितां गांवचे लोक महाराजांच्या दर्शनाला आले आहेत अशी वनमालेला वर्दी येते आणि **शृंगाररसाचा परमावधि** साधणाऱ्या या प्रवेशावर ऐन प्रसंगीं अचानक पडदा पडलेला पाहून सर्वसाधारण वाचकांचें मन खट्टू होतें. खरें म्हटलें असतां या ठिकाणीं वनमालेच्या छद्मी वेषाचा रहस्यस्फोट करून 'भामिनी' म्हणून धैर्यधराकडून तिचा स्वीकार करविणें नाटककाराला फारसें अवघड नव्हतें; परंतु त्यांत नाट्यलेखनाचें खरें चातुर्य दिसून आलें नसतें; आणि तसें पाहिलें तर दुसऱ्या अंकाच्या शेवटींही वनमालेच्या हातच्या तरवारीचा स्वीकार करतांनाही भामिनी--धैर्यधराचें लग्न लावतां आलें असतें; नाहीं असें नाहीं. परंतु त्यांत नाट्यलेखनाचें स्वारस्य तें काय उरलें असतें ? पात्राचा स्वभावपरिपोष करीत असतांना ज्याप्रमाणें त्याच्या सर्व चढत्या पायऱ्या व त्यांतील सर्व श्लेषात्मक भाग दाखवीत दाखवीत त्याची अंतिम सीमा गांठावयाची असते, त्याचप्रमाणें कथाविकासाचीही परिणती त्याच मार्गानें साध्य करून घ्यावयाची असते आणि तेवढ्याचसाठीं धैर्यधर वनमाला यांच्या दुसऱ्या अंकांतील प्रेमांकुराला त्यांच्या शृंगाररसानें घनदाट पालवी आलेली चवथ्या अंकांत दाखवून त्याच्या फलपुष्पाच्या आस्वादासाठीं पांचवा अंक राखून ठेवला आहे. शिवाय नायक–नायिकेच्या प्रेमाचा हा प्रवाह विना अडथळयानें एकमार्गी असा जात असल्यामुळें तो फारसा प्रभावी असा वाटत नाहीं. सबब तो तसा दिसावा म्हणून त्यास खल पुरुष जे लक्ष्मीधर व विलासधर यांच्या अचरटपणाच्या आणि खुनशी स्वभावाच्या तटांमधून वाहत न्यावा आणि तसें घडवून

आणल्याशिवाय नाट्याचार्यांच्या दृष्टीनें **कथाविकसनाची सर्वांगीण पूर्तता** होऊंच शकत नाहीं; सबब वरील प्रवेशावर असा अचानक पडदा टाकण्यांत नाट्याचार्यांचा हाही उद्देश असेल असें विधान करणें अगदींच चुकीचें होणार नाहीं, आणि खरोखरी तसेंच झालें आहे. आतां लक्ष्मीधराच्या श्रीमंती–गरीबीच्या आचरट वल्गनांकडे हास्य-रसाच्या तुच्छतेनें पाहिलें तरी विलासधराच्या चिथावणीवरून वन-मालेच्या चारित्र्यावर त्यानें उडविलेले शिंतोडे अगदींच दुर्लक्ष करण्या-सारखे नाहींत; कारण त्यामुळें धैर्यधरासारख्या धोपटमार्गी लष्करी गड्याच्या चित्तामध्येंही वनमालेसारख्या पाक स्त्रीच्या सरळ वर्तना-बद्दल किंचित्‌काल कां होईना पण वेड्यावांकड्या संशयानें चलबिचल उडविली आणि त्या संशयाचें निराकरणही त्याच्याच हातून करवून **चवथा अंक समाप्त** केला आहे.

प्रस्तुत नाटकाच्या कथानकाला चवथ्या अंकामध्यें **कथाविकासा-साठीं म्हणून हें विशिष्ट वळण** देतांना नाटककारानें दोन हेतू साधले आहेत. धैर्यधर-भामिनीच्या प्रेमप्रवाहाला वर दर्शित केल्या-प्रमाणें विशेष प्रभावी करणें हा तर एक हेतू त्यांत साधला आहेच; पण त्याबरोबरच खुद्द धैर्यधराच्या मनांत वनमालेच्या वर्तनाविषयीं जी संशयाची छटा वरीलप्रमाणेंच पण विनाकारण उद्भूत झाली होती, तिची निष्कृति चवथ्या अंकांत विनासायासानें करून देण्याचा दुसरा एक हेतूही त्यांत साधला आहे. इतका निर्देश करून संशय-निवृत्त झालेल्या धैर्यधराकडून प्रेमी वनमाला आपला स्वीकार '**भामिनी**' म्हणून कसा करविते हें पाहण्यासाठीं भामिनीच्याच पाठोपाठ शंकराच्या मंदिरांत येण्याची आम्ही वाचकांना विनंती करतों.

पांचव्या अंकाच्या सुरवातीला वनमालेच्या वर्तनाबाबत धैर्य-धराच्या मनांत उद्भवलेले संशयाचे ढग व त्यामुळें तिच्या मनाला लागलेली रुखरूख धैर्यधराच्या संशयनिवृत्तीच्या स्पष्ट कबूलीनें दूर करून आणि मंदिरांतील शंकरासमक्ष तिचा हात धर्मपत्नी म्हणून त्याच्याकडून हातांत घेववून नाट्याचार्यांनीं वनमालेच्या प्रेमकथेची पूर्तता केली आहे. परंतु तेवढ्यानें **मूळकथानकाची खरी पूर्तता होत नाहीं; कारण धैर्यधरानें वनमालेचा अंगीकार करणें हें नाटकाचें**

इष्ट साध्य नसून भामिनी आणि धैर्यधर यांचें त्यांच्या राजीखुषीनें व अक्कलहुशारीनें लग्न लागणें हें **मूळ कथानकाचें अंतिम साध्य** आहे. अर्थात् तें साध्य सफल झाल्याशिवाय कथानकाची रंगत पूर्ण होत नाहीं; आणि ही सर्व रंगत एका अंकांतच—साधावयाची असल्यामुळें—नाटककाराची **कथानकासंबंधीं खरी करामत** येथेंच आहे.

चवथ्या अंकामध्यें धैर्यधराचें मन भामिनीनें आपल्या प्रेमानें जिंकून घेतल्यावर लक्ष्मीधर आणि विलासधर यांनीं त्या प्रेमांत संशयाचें विष कालविण्याचा उद्योग केलेला पाहून त्याच्या निराकरणार्थ साक्षीदार होण्यासाठीं म्हणून 'धैर्यधर भामिनीशीं लग्न करावयाला तयार आहे' असे निकडीचे निरोप पाठवून भामिनीनें कुसमकरवीं बाबासाहेबांना छावणींत बोलावून घेतलें आणि बाबासाहेबांबरोबर भामिनीही आपल्या सौंदर्यानें आणि श्रीमंतीच्या दिमाखानें वनमालेला आणि पर्यायानें धैर्यधराला हिणविण्याकरितां येथें येत आहे अशी भ्रामक वार्ता धैर्यधराच्या कानावर घालण्याची व्यवस्था तिनें केली; तसेंच सेनापतीसाहेब धैर्यधर राजधानीकडे एकटे येत नसून आपल्या भावी भार्येसह येत आहेत ही बातमी पृथ्वीधर महाराजांच्या कानावर अगोदरच जाऊन पोंचली असल्यामुळें 'हा समारंभ राजधानींतच झाला पाहिजे, शिवाय वनमालाबाईसाहेब 'राजकन्या' आहेत असें समजून राजकन्येस साजेसा वधूपक्षाचा थाट महाराज स्वतः ठेवणार आहेत आणि त्यासाठीं प्रथम राजकन्येच्या दर्जाचा पोशाख आणि अलंकार वनमालाबाईसाहेबांना अर्पण करण्याकरितां शीलधराजवळ देऊन त्याला छावणींत पाठविला होता तोही त्याचवेळीं तेथें येऊन त्यानें तो पोशाख आणि दागिने वनमालारूपी भामिनीपुढें ठेवले आणि 'हे महाराजानीं पाठविलेले दागिने अंगावर घाल आणि भामिनी आली कीं तिचा चेहरा निस्तेज कर' अशा धैर्यधराच्या आग्रहास्तव ते अंगावर घालून येण्याच्या निमित्तानें ती त्याच्या दृष्टीआड झाली. इकडे धैर्यधराचा विवाह 'राजकन्येशीं' ठरल्याचें ऐकून लक्ष्मीधर—विलासधर यांनाही आनंद होऊन सेनापतीसाहेबांच्या भेटीसाठीं ते तेथें आले आणि त्यांच्या या विवाहाबद्दल त्यांचें अभिनंदन करून '**भामिनी लक्ष्मीधरजीनांच द्या**' असा **बाबासाहेबांना सल्ला**

देण्याबद्दल त्यांनीं धैर्यधराला गळ घालण्याबद्दल सुरवात केली; फार काय पण, धैर्यधराच्या मनांतील संशयाचें किल्मिष जाण्यासाठीं म्हणून ' वनमाला वाईट चालीची आहे असा आपण केलेला आरोप म्हणजे एक कुभांड होतें. भामिनीसंबंधांत एकमेकांचें वांकडें पडल्यामुळें तो उगीच **एक लहानसा चिमटा** घेतला होता ' अशी स्पष्ट कबुलीही त्यावेळीं लक्ष्मीधरानें दिली. त्यांत हेतु इतकाच कीं आतां भामिनीच्या बाबत बाबासाहेबांच्या जवळ घातलेल्या आपल्या मागणीला धैर्यधराचा पाठिंबा मिळावा. खरें म्हटलें असतां लक्ष्मीधराच्या या कबुलीनें धैर्यधराच्या मनांतील किंचित् अंशभाग असें राहिलेलें संशयाचें किल्मिष निघून जाण्यास हरकत नव्हती; परंतु लक्ष्मीधरासारख्या आपमतलबी आणि परप्रत्ययनेयबुद्धीच्या माणसाच्या बोलण्यावर त्याचा विश्वास बसूं शकला नाहीं. त्यानीं त्याबाबत वनमालेनें मुद्दाम '**साक्षीदार**' म्हणून बोलावलेल्या बाबासाहेबांचा पिच्छा घेतला; त्या भोळयाभाबड्या म्हाताऱ्याला त्यांतील कांहींच गूढ उकलेना. ' मला वनमाला व तिचे वडील बिलकूल माहीत नाहींत. मला निरोप आले, पत्रें आलीं कीं आपण भामिनीशीं लग्न करावयाला तयार आहां—फार काय पण—इतक्यांत—क्षणापूर्वी मला सांगितलें कीं आपण माझे जामात व्हावयाला अगदीं उतावीळ झालां आहां म्हणून ' असें बाबासाहेबानीं जीव तोडून सांगितलें तथापि संशयपिशाच्चानें पछाडलेल्या धैर्यधराला तें खरें वाटेना. कोणत्या तरी रीतीनें भामिनीला आपल्या गळयांत बांधावयाचा बाबासाहेबांचा हेतु आहे असें मागील प्रसंगाच्या अनुभवावरून त्याला वाटलें आणि 'हें आपल्याला सांगितलें कोणी? ' असा त्यानें बाबासाहेबांना प्रश्न केला; इतक्यांत सर्व साजशृंगार केलेली भामिनी देवाच्या गाभाऱ्यांतून बाहेर आली आणि त्या नाटकी योगायोगाबरोबरच— सर्व गूढांचा उलगडा होऊन तिनें आपल्या पित्याच्या अनुमतीनें आणि शंकराला साक्षी ठेवून **धैर्यधराच्या गळयांत भामिनी म्हणून लग्नाची माळ** घातली आणि अशा रीतीनें शंकराच्या मंदिरांतील सभामंडपाला भामिनीच्या लग्नमंडपाचें स्वरूप देऊन नाट्याचार्यांनीं **मानापमान नाटक समाप्त** केलें.

'स्वयंवरा'चा कथाविकास.

'स्वयंवराच्या' म्हणजे रुक्मिणी–स्वयंवराच्या कथेला सुरवात करण्यापूर्वीचा त्या कथेचा बहारदार प्रस्ताव सूत्रधार–नटीच्या प्रथम प्रवेशांतच दिसून **स्वयंवरासंबधीं प्रथमपासूनच कुतूहल** उत्पन्न होतें.

कुंडिनपुरामध्यें रुक्मिणीचें स्वयंवर करण्याचें भीष्मक राजानें ठरविलें आहे व त्यासाठीं ठिकाठिकाणच्या राजांना मुद्दाम आमंत्रणें देऊन बोलाविलें आहे; परंतु यादवाधिपती श्रीकृष्णाला मात्र आमंत्रण न देतां उलट तो न येईल तर बरें असें पर्यायानें सुचाविण्यांत आलें असतांही त्याची पर्वा न करतां भीष्मकाच्या कुंडिनपुरामध्यें रुक्मिणी-स्वयंवरासाठीं श्रीकृष्ण आमंत्रणाशिवाय आले आहेत असा सूत्रधार–नटीच्या संभाषणानुरोधानें **कथानकाचा प्रस्ताव** करून व त्याप्रमाणें रुक्मी व शिशुपाल या आपल्या हितशत्रूंशीं तो बाहूबलाचा सामना देत आहे अशा परिस्थितींत रंगभूमीवर त्याचा प्रत्यक्ष प्रवेश दाखवून नाटकाच्या इष्ट हेतूला अगदीं प्रतिकूल अशा भूमिकेवरून **कथानकाची पहिली उठावणी** केली आहे. तथापि त्या प्रवेशामध्यें श्रीकृष्णदर्शनामुळें उचंबळून येणाऱ्या रुक्मिणीच्या उसळत्या प्रेमाची वाढती उत्सुकता आणि तो अनाहूत पाहुणा असूनही भीष्मक राजानें त्याचें मनःपूर्वक केलेलें स्वागत व आदरसत्कार या जोड अकुरानें पुढील कथानकाकडे आशावादी वाचक–प्रेक्षकांचें चित्त ओढून घेतलें आहे आणि चंद्रोदयामुळें भरती येणाऱ्या सागराप्रमाणें श्रीकृष्णदर्शनानें महिरून गेलेल्या रुक्मिणीकडून नियोजित नवरदेवाची-शिशुपालाची-कस्पटाप्रमाणें किंमत करवून रुक्मीच्या धाकदपटशाला न जुमानतां **श्रीकृष्णाच्याच गळयांत स्वयंवराचे प्रसंगीं माळ घालण्याचा तिचा हेतु** दर्शित केला आहे.

येणेंप्रमाणें श्रीकृष्ण–रुक्मिणीच्या स्वयंवराची तटबंदी उभारून नंतर रुक्मी आणि शिशुपाल यांच्याकरवीं ती पाडण्याचा प्रयत्न सुरू केला आहे आणि तो प्रयत्न म्हणजे श्रीकृष्ण राजा नाहीं या मुद्यावर त्याला स्वयंवराचे मंडपांत बसूं देण्याची मनाई करणें हा होय. भीष्मक हा विदर्भ देशाचा तक्ताधिष्ठित राजा होता आणि त्याचा मुलगा रुक्मी याची सम्राट होण्याची महत्त्वाकांक्षा होती; सबब स्वयंवराचे मंडपांत बसणारे राजे राजकन्येच्या दर्जाहून हलक्या दर्जाचे असतां कामा

नये. या नियमानुसार त्याची ती महत्त्वाकांक्षा पुरी होण्याचा संभवही होता. श्रीकृष्ण हा कोणत्याही देशाचा राजा नव्हता किंवा राजपुत्रही नव्हता; उलट लहानपणापासून गवळी मंडळींत वाढलेला, गाईगुरांत नांद-लेला आणि केवळ पैलवानी करून गलेलठ्ठ बनलेला असा एक उनाड वृत्तीचा पण स्वतंत्र बाण्याचा पुरुष होता. कंसाच्या अनीतिमान वर्त-नामुळें गवळ्याचा सहवास सोडून त्याला राजकारणांत लक्ष घालावें लागलें होतें आणि मथुरेचा वृद्ध आणि सत्यशील राजा उग्रसेन याला बंधमुक्त करण्याच्या कामांत त्यानें शिशुपालासारख्या पराक्रमी राजा-लाहीं सतरा वेळ धूळ चारून राजाच्या धंद्यांतील आपलें प्रावीण्य प्रगट करून त्याच एका नैतिक जोरावर तो रुक्मिणीच्या स्वयंवरा-साठीं आला होता, तथापि तो राजा नव्हता किंवा युवराजही नव्हता ही वस्तुस्थिति त्यालाही अमान्य नव्हती. पण तो राजा नसतांनाही राजकाज करणारा पुरुष या नात्यानें कंसाशीं द्वंद्व युद्ध करण्याचा अधिकार जसा त्याला मिळाला तसाच सतरा वेळ सम्राटाचा त्यानें पराभव केला होता म्हणून स्वयंवराचे वेळीं राजांच्या मालिकेंत बसण्याचा स्वयंभू हक्क तो राजा नसतांनाही त्याला प्राप्त झाला आहे असा त्याचा त्यावर युक्तिवाद होता आणि या युक्तिवादाला सर्वस्वीं धरून जरी नाहीं तरी उग्रसेन महाराजांच्या मथुरेच्या सिंहासनाचा वारस श्रीकृष्णच आहे, तेव्हां त्याला राजा जरी नाहीं तरी युवराज मान-ण्यास हरकत नाहीं या भरंवशावर स्वयंवराच्या समारंभांतील तो तंटा-बखेडा दूर करण्याच्या बुद्धीनें स्वयंवराचे मंडपांत येण्याविषयीं भीष्मक राजानें श्रीकृष्णाला खास आमंत्रण दिलें होतें. परंतु रुक्मी व शिशु-पाल यांना तें मान्य झालें नाहीं आणि दुसऱ्या दिवशीं होणाऱ्या स्वयंवराचेवेळीं श्रीकृष्णाला मंडपाबाहेरच आडवून धरण्याचें त्यांनीं जाहीर केलें आणि श्रीकृष्णानेंही पण तें युद्धाचें आव्हान आनंदानें स्वीकारलें. अशा रीतीनें केवळ ' राजा ' या नांवाच्या शाब्दिक अड-चणीकरितां स्वयंवरासाठीं सजविलेल्या लग्नमंडपांतील रंगभूमीची रणभूमि होण्याचा प्रसंग आला असतांना तो टाळण्यासाठीं म्हणून तेथें स्वयंवरासाठीं म्हणून आलेल्या श्रीकृष्णाच्या एका पाठीराख्या राजानें—क्रथकौशिकानें—आपल्या मस्तकावरील राजमुकुट श्रीकृष्णाच्या

मस्तकावर ठेवला आणि प्रसंगाचा बिकटपणा लक्षांत घेऊन केवळ नाइलाज म्हणून कां होईना पण श्रीकृष्णानें तो मान स्वीकारला आणि **स्वयंवरामध्यें आलेली आगंतुक अडचण** दूर केली.

येणेंप्रमाणें स्वयंवराच्या कथासूत्रांतील वळसे आडवळसे घेत घेत तात्पुरत्या विश्रांतीसाठीं म्हणून 'स्वयंवर' नाटकाच्या पहिल्या टप्प्यावर वाचकांना आणून सोडलें आहे; तथापि या ठिकाणींही शिशुपालानें 'या राज्याभिषेकानें तुझ्या मस्तकावर तुझ्या घराण्याचा रक्ताभिषेक होईल हें पक्कें लक्षांत ठेव.' अशा कथकौशिक राजाला दिलेल्या धमकीच्या भयसूचक घंटेमुळें वाचकांना मनःस्वास्थ्य न लाभतां त्यांचें चित्त दुसऱ्या अंकांतील स्वयंवराच्या लग्नमंडपांतील प्रसंगाकडे जास्त उत्कटतेनें ओढलें जातें. परंतु त्या उत्कटतेची नाट्याचार्यांना काय पर्वा होय ? आपल्या भक्ष्यस्थानीं पडणाऱ्या उंदराला आपल्या पंजानें खेळवीत खेळवीत जीवाशेच्या शेवटच्या सूक्ष्म तंतूपर्यंत नेऊन मग त्याचा स्वाहा करणाऱ्या मांजराप्रमाणें वाचकांच्या चित्तवृत्ति प्रथम अस्थिर करून देऊन प्रत्येक अंकागणिकच नव्हे तर प्रत्येक प्रवेशागणिक आशानिराशेच्या झोल्यांत जास्त जास्त झुलविण्यांतच **नाट्याचार्यांच्या लेखणीचा विशेष** ! मग वाचकांचें मन पुढील कथानकाकडे उत्कंठेनें ओढलें जात आहे असें दिसल्याबरोबर त्यांच्या चित्ताचें खेळणें केल्याशिवाय त्यांची लेखणी कशी राहील ? तथापि खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाची धाटणी माहीत असणाऱ्या वाचकांना पहिल्या अंकांतील प्रसंगापेक्षां दुसऱ्या अंकांतील प्रसंग जास्त बिकट असणार ही खात्री असूनही त्या अंकांतील स्वयंवराच्या लग्नमंडपांत 'स्वयंवर' कसें पार पडतें या आशेनें ते पहात बसतात, या दिशाभुलीला काय म्हणावें ? मात्र या ठिकाणीं ही गोष्ट नमूद करून ठेवणें जरूर आहे कीं खाडिलकरांच्या नाटकांतील या अशा दिशाभुलीनें फक्त सामान्य दर्जाचे प्रेक्षकच ठोकरा खातात; परंतु नाट्यकलेचे खरे भोक्ते वरील दिशाभुलीच्या भुलभुलाईंतही वरील भयसूचक घंटेसारख्या एखाद्या सूक्ष्म कथातंतूच्या आधारें पुढील कथानकाच्या गुंफणावर बारकाईनें नजर देतात आणि अशी **कथानकाची रेखीव गुंफण** करण्यांतच नाट्याचार्यांचें लेखनकौशल्य आहे.

पहिल्या अंकाच्या शेवटीं शिशुपालानें दिलेल्या धमकीमुळें उत्पन्न केलेल्या स्वयंवराच्या अडथळयावर श्रीकृष्णाचा राज्याभिषेक पाहून धन्यता मानणाऱ्या रुक्मिणीच्या दुसऱ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशानें थोडेंबहुत आवरण घातलें आहे आणि त्यांतही त्याला महाराणीच्या अनुमतीची भर पडल्यामुळें **स्वयंवराचा मार्ग बराचसा खुला** झाल्याचें दर्शविलें आहे; परंतु हीसुद्धां वरीलप्रमाणें एक प्रकारची दिशाभूलच आहे आणि नाट्याचार्यांनीं ती केवळ **कलाविकासासाठीं** म्हणूनच केली आहे; कारण या आशेच्या आनंदावर कृष्णद्वेषाच्या संचारानें बेफाम झालेल्या रुक्मीच्या आगमनानें लागलीच विरजण पडून 'रुक्मिणीनें स्वयंवराचे वेळीं कृष्णाच्या गळयांत माळ न घालतां ती शिशुपाला-च्याच गळयांत घातली पाहिजे नाहींतर शिशुपाल, शाल्व व सम्राट जरा-संध यांच्या सेना स्वयंवराच्या मंडपाचा विध्वस करून विदर्भ देशाची प्रतिष्ठा लयाला नेतील' या धमकावणीमुळें किंचित् निवळूं घातलेल्या वातावरणांत जुलूमजबरदस्तीचे, सक्तीच्या खुषीचे काळेकुट्ट मेघ उत्पन्न करून स्वयंवराच्या **कथानकाचें स्वरूप जास्तच भेसूर** केलें आहे. तथापि एकंदर कथानकाचा ओघ आनंदपर्यवसानाकडे अस-ल्यामुळें तें भेसूर स्वरूपही फार वेळ टिकत नाहीं; कारण त्याच ठिकाणीं आणि त्याच वेळीं भीष्मक व क्रथकौशिक येऊन रुक्मीच्या त्या धाकदपटशाला आळा घालतात आणि रुक्मिणीचें स्वयंवर तिच्या इच्छेप्रमाणें पार पाडण्यास आपण समर्थ असून त्यासाठीं विदर्भ देशाची सेना, यादवसेना आणि क्रथकौशिकाची सेना चक्रव्यूह रचून लग्नमंडपाच्या रक्षणाकरितां उभ्या ठाकल्या आहेत असें रुक्मिणीला आश्वासन देऊन स्वयंवराचे वेळीं पाहिजे त्याला माळ घालण्याची तिला मोकळीक देतात. मात्र भीष्मकाच्या या आश्वासनांत **पुढील प्रसंगाचें पताकास्थान** म्हणून 'पण तूं जर स्वयंवराचे मंडपांत कोणाला वरलें नाहींस तर मात्र तुझी अखत्यारी संपेल आणि नंतर आम्ही ज्याला देऊं त्याच्याशीं तुला लग्न करावें लागेल' अशी धोक्याची सूचना देऊन ठेवली आहे ती मात्र **सहेतुक** आहे; कारण त्या भविष्यसूचक उद्गाराप्रमाणें पुढील प्रवेशांतील स्वयंवराचे लग्न-मंडपांत तंतोतंत प्रसंग घडून आला आहे आणि म्हणूनच **वरील**

वाक्याचें महत्त्व कथाविकासाच्या दृष्टीनें त्या प्रवेशांत फार आहे. तो प्रसंग असा आहे:—रुक्मिणीस्वयंवरासाठीं श्रृंगारलेल्या मंडपांत सम्राट राजाधिराज जरासंध, प्रतापी शाल्व, महाप्रतापी शिशुपाल आदिकरून राजमंडळाचे आधारस्तंभ एका बाजूला बसले आहेत; क्रथ-कौशिक, वक्रदंत, श्रीकृष्ण वगैरे राजमंडळाचे प्रतिस्पर्धी दुसऱ्या बाजूला बसले आहेत आणि त्याच ठिकाणीं स्वयंवराची माळ हातांत घेऊन आपल्या सख्यांसह रुक्मिणी प्रवेश करीत आहे. शिशु-पालाच्या गळयांत स्वयंवराची माळ घालावी एतदर्थ त्याच्या परा-क्रमाचें रसभरीत वर्णन रुक्मी करीत आहे व श्रीकृष्ण आपली बाजू स्वतःच मांडीत आहे. अशा परिस्थितींत शिशुपालाला मागें टाकून श्रीकृष्णाचे गळयांत रुक्मिणी स्वयंवराची माळ घालूं लागते हें पाहून रुक्मी श्रीकृष्णावर खड्ग उपसून जातो आणि त्याला प्रति-जबाब म्हणून श्रीकृष्णही आपलें खड्ग काढून युद्धास तयार होतो. एवंच काय कीं, आपल्या स्वयंवराच्या निमित्तानें उभारलेल्या लग्न-मंडपांत खड्गयुद्धाचा प्रसंग येऊन आपल्या भावाच्या रक्तानें लाल झालेल्या भूमीवर उभें राहून स्वयंवर पार पाडण्याचा दुर्धर प्रसंग रुक्मिणीवर येतो आणि तो टाळण्यासाठीं श्रीकृष्णाच्या किंवा कोणाच्याही गळयांत माळ न घालतां रुक्मणी स्वेच्छनें वर पसंत करण्याचा आपला हक्क स्वेच्छेनेंच गमावते आणि रुक्मीच्या इच्छेला तिनें त्यावेळीं अंशतः तरी मान दिला म्हणून आणखी एक वर्षभर तिच्या लग्नाची गोष्ट न काढतां त्यानंतर याच ठिकाणीं पुन्हां स्वयंवर सुरू करावें असें सांगून ती आपलें **स्वयंवर मोडते**! आणि वाच-कांच्या मनाला नैराश्याचा एक जबरदस्त धक्का देऊन नाट्याचार्यही कथानकाच्या या दुसऱ्या टप्प्याशीं ‘ दुसरा अंक समाप्त ’ म्हणून विश्रांतीसाठीं मुक्काम करतात.

अशा रीतीनें स्वकीयांचा संहार टाळण्याकरितां स्वसुख कसें सोडलें पाहिजे याचा धडा सर्वांना घालून देणाऱ्या रुक्मिणीच्या धीरोदात्त कृतीकडे पाहून संतोषित झालेल्या कृष्णाच्या मुखांतून ‘ राजकन्ये , पुढील वर्षांत स्वतःचे संरक्षणाचे युद्धांत तुझ्या भावाच्या केसालाही धक्का न लावतां मी जरासंधाला व शिशुपालाला फाजित करीन. आणि

स्वतःचें नवीन राज्य अभुक्त भूमींत स्थापून तुझ्या पाणीग्रहणाकरितां हा कृष्ण एक वर्षानें कुंडिनपुरांत परत येईल.' हीं निघालेलीं वाक्यें आणि श्रीकृष्णाच्या उदारधी वर्तनानें प्रेमोत्फुल्ल झालेल्या रुक्मिणीच्या मुखांतील ' महाराज , ह्या वर्षांत आपण सर्व ठिकाणीं सर्व काळीं विजयीच व्हाल आणि माझ्या दादाच्या देखत ' पुरुषोत्तम' या नांवानें आपला जयजयकार करून मी आपल्या गळ्यांत माळ घालीन' हीं वाक्यें खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाचें वैशिष्ट्य समजलेल्या रसिकांना **पुढील प्रसंगाचीं पताकास्थानें** म्हणून भासमान झाल्याशिवाय रहात नाहींत, इतकें नमूद करून तिसऱ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशाकडे आम्ही वळतों.

दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अंकाच्या मध्यंतरीच्या ८।१० महिन्यांच्या अवधींत शिशुपाल, जरासंध आणि श्रीकृष्ण यांचीं युद्धें सुरु झालीं आणि स्वयंवरांतील या कलहामुळें लोकांच्या घरादाराची नासाडी होऊं नये म्हणून श्रीकृष्णानें आनर्त देशाच्या दक्षिणेस समुद्रतीराजवळ द्वारकेची जागा पसंत करून तेथें नवी राजधानी स्थापिली. इकडे शिशुपाल आणि रुक्मी विजयी म्हणून कुंडिनपुरांत परत आले आणि मथुरेच्या युद्धांत कृष्ण जळून मेला असा पुकारा करून रुक्मिणीला शिशुपालाला देण्याबद्दल भीष्मकाजवळ रुक्मी आग्रह धरून बसला; परंतु श्रीकृष्ण ' राजा ' म्हणून जिवंत असतांना आणि विशेषतः रुक्मिणीच्या इच्छेविरुद्ध मी तिला शिशुपालाला देणार नाहीं असें त्यानें उत्तर दिल्याबरोबर ताबडतोब रुक्मीनें त्याला बंदिवान करून ' बाबा, कैदखाना पतकरतां कां रुक्मिणी शिशुपालाला देऊन टाकतां ? ' असा सीधा सवाल केला, इतकेंच नव्हें तर बंदिवान बापासमोर रुक्मिणीला शिशुपालमहराजांच्या गोटांत जाऊन राहण्याविषयीं आज्ञा केली ! त्यावेळीं असहाय अशा रुक्मिणीनें बापाचा बंदिवास चुकविण्याकरितां रुक्मीच्या त्याही म्हणण्याला ' दोन महिन्यांनंतर लग्नाचा मुहूर्त धरा व आजचे आज लग्नचिठी द्वारकेस रवाना करा. या दोन महिन्यांत त्यांनीं माझें हरण केलें तर ठीक; नाहींतर मग शिशुपालाच्या गळ्यांत मी माळ घालण्यास तयार होईन ' अशी **सशर्थ अनुमति** दिली ! या अटींतही नाट्याचार्यांच्या कलाविकासाचाच डौल आहे.

दुसऱ्या अंकामध्यें स्वयंवराचे मंडपांत भावाला बचावण्यासाठीं-स्वकीयांचें ऋण फेडण्यासाठीं—श्रीकृष्णाच्या गळयांत माळ घालण्याची आलेली संधि रुक्मिणीनें आपण होऊन सोडली; तिसऱ्या अंकामध्यें बापाचा बंदिवास चुकविण्याकरितां—पितृऋण फेडण्याकरितां—श्रीकृष्णाला सोडून शिशुपालाच्या-आपल्या शत्रूच्या—गळयांत लग्नाची माळ घालण्यास ती कबूल झाली ! येणेंप्रमाणें स्वयंवराच्या कथानकाची गुंफण ध्येयसिद्धीच्या दृष्टीनें क्रमाक्रमानें जास्त जास्तच बिकट होत चाललेली अशी अनुभवास आल्यावर कथाविकासाबाबत-**चढत्या श्रेणीच्या कथाविकासाबाबत नाट्याचार्यांच्या लेखणीचें वैशिष्ट्य** लक्षांत येणें फारसें अवघड नाहीं.

याही ठिकाणीं रुक्मिणीच्या सशर्थ कबुलींतील ‘ ह्या दोन महिन्यांत त्यानीं माझें हरण केलें तर ठीक; नाहीं तर मग शिशुपालाच्या गळयांत मी माळ घालण्यास तयार होईन ’ या वाक्याकडे आम्ही **पुढील कथाप्रसंगाचें ‘ पताकास्थान ’** म्हणून वाचकांचें लक्ष वेधून तिसऱ्या अंकांतील कथाविकासाचें दिग्दर्शन पुरें करतों.

चवथ्या अंकाच्या सुरवातीला लग्नसमारंभाची तयारी चालू आहे, शिशुपालाच्या नगरप्रवेशाचा समारंभ मोठ्या थाटानें पार पडला आहे, द्वारकेमध्यें श्रीकृष्णाच्या हातीं लग्नपत्रिका देऊन चंद्रेश्वर ज्योतिषी परत आला आहे, भीष्मक राजा आणि रुक्मिणी श्रीकृष्णआगमना-विषयीं अत्यंत आतुर झालीं आहेत, आणि रुक्मिणी तर कृष्णाच्या गळयांत स्वयंवराची माळ टाकण्याच्या अगोदरच कुंडिनपूरच्या वनोपवनांतून ‘**गोकूळची गवळण**’ म्हणून मिरवूं लागली आहे, गोकूळचें वारें तिच्या अंगांत शिरून ती स्वतःच गोकुळांतील मुख्य गवळण राधा आहे असें तिला वाटूं लागलें आहे; इतक्यांत तेथें वृद्ध गोपालाच्या छद्मी वेषानें आलेल्या श्रीकृष्णानें प्रसंग पाहून आपलें रूप तिच्याजवळ प्रगट केलें आहे आणि ‘ राज्यकन्ये, रुक्मिणी-स्वयंवर आतां झालें. ह्या वेळेपासून तूं द्वारकाधीशाची पट्टराणी झाली आहेस ’ असें सांगून तिचा हात आपल्या हातांत घेतला आहे.

वस्तुतः रुक्मिणी--स्वयंवराचा मुख्य हेतु या ठिकाणीं अशा रीतीनें साधल्यानंतर पुढील कथासूत्राचें आतां कारणच नाहीं असें सर्व साधारण वाचकांना वाटण्याचा संभव आहे; कारण शिशुपालाशीं लग्न ठरल्यानंतर दोन महिन्यांचे आंत श्रीकृष्णानें रुक्मिणीचें हरण करावें ही उभयपक्षीं कबूल असलेली अट पूर्ण होऊन रुक्मिणी-स्वयंवराचा हेतु बव्हशीं साधला आहे. तथापि अशा तऱ्हेचें हें **रुक्मिणीहरण ही अंधारांतील चोरी** असून या अशा चोरट्या स्वयंवरावर जाहीर घोषणेचा शिक्कामोर्तब झाल्याशिवाय त्याला सर्वमान्यता येत नाहीं; शिवाय अशा रीतीनें चोरटेपणाचें—भेकडपणाचें—कृत्य करण्यांत कृष्णाला काय किंवा रुक्मिणीला काय कोणालाच भूषण वाटण्यासारखें नसून उलट श्रीकृष्ण-रुक्मिणीच्या चारित्र्यावर त्यामुळें लांछनाचे डागच पडणार होते; याशिवाय कथा-विकासाच्या दृष्टीनें प्रस्तुत ठिकाणीं 'स्वयंवर' नाटक पूर्ण करणें म्हणजे इतक्या प्रयत्नानें जुळवीत आणलेल्या एका **रंगत्या कथानकाचा अगदीं ऐनवेळीं अवसानघात** करण्यासारखें आहे आणि असें सदोष लिखाण नाट्याचार्यांच्या लेखणींतून प्रसवणें अगदीं असंभव-नीय आहे. या विधानाच्या समर्थनार्थ आम्ही वाचकांना खाडिल-करांच्या लेखनकौशल्यांतील **पताकास्थानांची आठवण** करून देण्यासाठीं किंचित् पूर्वभागाकडे नेतों. रसिक वाचकांना या गोष्टीची जाणीव असेल कीं नाट्यकथेंतील मुख्य मुख्य भाग लक्षांत येण्यासाठीं आणि कथानुसंधान राखण्यास सुलभ जावें म्हणून नाटकांत मधून मधून मार्गदर्शक चिन्हें म्हणजे पताकास्थानें मुद्दाम म्हणून ठेवण्याचा **कलावतंस नाटककारांचा प्रघात** आहे. मार्गाच्या बाजूनें रोंवलेल्या मार्गदर्शक अशा नामफलकांचा किंवा मार्गाचें मोजमाप दाखविणाऱ्या दगडांचा जो प्रवाशाला—मात्र त्याचा उपयोग करून घेण्याइतका तो सज्ञान पाहिजे—उपयोग, तोच वाचकांना या पताकास्थानाचा उपयोग असतो; अर्थात् त्या सूचक चिन्हांवर दर्शित केल्याप्रमाणें इष्ट स्थळीं जर प्रवाशी पोंचूं शकला नाहीं तर मार्गदर्शकाच्या पदरीं खोटेपणा येतो; त्याचप्रमाणें नाटकामध्यें पताकास्थान दाखवून त्याची पूर्तता न करणें हें **नाटककाराच्या बेजबाबदारीचें लक्षण** आहे. पताकास्थान

आणि त्याची पूर्तता या गोष्टी कलाकुशल लेखकाशिवाय इतरांना साधणें नाहींत आणि रसज्ञ वाचकांशिवाय इतरांना त्याचें मर्मही समजणार नाहीं. या मुद्याचा विशेषत्वानें विचार करण्यासाठीं दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं शेवटीं 'राजकन्ये, पुढील वर्षात स्वतःचे संरक्षणाचे युद्धांत ××× एक वर्षानें कुंडिनपुरांत परत येईन' या कृष्णाच्या तोंडून काढलेल्या वाक्यांकडे आणि 'महाराज, या वर्षात आपण सर्व ठिकाणीं ××× मी आपल्या गळ्यांत माळ घालीन.' या रुक्मिणीच्या तोंडून निघालेल्या वाक्याकडे वाचकांचें लक्ष वेधणें जरूर आहे. आमच्या वाचकांना आठवतच असेल कीं, वरील वाक्यें हीं **स्वयंवर नाटकांतील पताकास्थानें** म्हणून आम्ही वर मुद्दाम उद्धृत केलीं आहेत. पैकीं द्वारकेंत नवीन राजधानी स्थापून रुक्मिणीच्या पाणीग्रहणासाठीं म्हणून एक वर्षानें कुंडिनपुरांत येण्याचा भाग चवथ्या अंकापर्यंत पूर्ण झाला असून 'रुक्मीच्या केसालाही धक्का न लावतां शिशुपालाला फजित करीन' आणि 'माझ्या दादाच्या देखत 'पुरुषोत्तम' या नांवानें आपला जयजयकार करून मी आपल्या गळ्यांत माळ घालीन' या कृष्ण–रुक्मिणीच्या वाक्यांनीं पूर्वसूचित केलेला कथाभाग जो अद्याप अपूर्ण आहे तो पुरा करून दाखविल्याशिवाय नाट्याचार्यांनीं आपली जबाबदारी पूर्णपणें पार पाडल्यासारखें होणार नाहीं आणि त्यांच्या कलाविकासाच्या दृष्टीनेंही कथानकाची समाधानकारक पूर्तता होऊं शकत नाहीं; सबब तो कथाभाग पाहण्यासाठीं **पांचव्या अंकांतील मार्गक्रमण** केलेंच पाहिजे.

पांचव्या अंकामध्यें देवीची प्रार्थना करण्याच्या निमित्तानें रुक्मिणी अंबेच्या गाभाऱ्यांतच बसून राहिली आहे, या तिच्या चेंगटपणानें नियोजित मुहूर्ताची लग्नघटिका भरत आली आहे व त्यामुळें लग्नाचा मुहूर्त चुकूं नये म्हणून शिशुपाल राजा देवीच्या पटांगणांतच लग्नाची मंडावळ बांधून वधूची मार्गप्रतीक्षा करीत उभा आहे; इतक्यांत 'लग्नघटका भरली; सुमुहूर्त सावधान. लग्नघटका भरली; सुमुहूर्त सावधान.' असें म्हणत चंद्रेश्वर ज्योतिषी येतो आणि त्याच वेळेस 'लग्नघटका भरली आणि जगदंबेसमोर माझें आणि रुक्मिणीचें लग्नही लागलें' असें म्हणत अंबेच्या देव-

ळांत लपून बसलेला श्रीकृष्ण रुक्मिणीचा हात धरून तिच्यासह देवीच्या गाभाऱ्यांतून बाहेर येतो आणि महाराणीला तिचा जामात म्हणून रुक्मिणीसह प्रणाम करून सर्वांच्या देखत रुक्मिणीला आपल्या रथांत बसवून घेऊन वैऱ्याच्या देखत निघून जातो. या प्रवेशांत कथानका-संबंधीं रुक्मिणी-स्वयंवराचा एक भाग पुरा करीत असतांना त्याचबरोबर **गृहिणीपदाला चढणाऱ्या सुकन्यांचा गुणविशेष** या प्रतिपाद्य विषयाचा अवशिष्ट भागही पुरा केला आहे. मागें आम्हीं लिहिलेंच आहे कीं नाटकाच्या **कथाभागामध्यें एखादा धीरोदात्त विषय** समाविष्ट केल्याशिवाय त्या कथानकाला भारदस्तपणा आणि तेजस्विता येत नाहीं; त्याप्रमाणें केवळ रुक्मिणी—स्वयंवराची कहाणी सांगितल्यानें 'स्वयंवर' नाटकाला इतका दर्जा प्राप्त झाला नसता; परंतु त्या कथानका-मध्यें उपरीनिर्दिष्ट विषय प्राणवायु या नात्यानें घातल्यामुळें रुक्मिणीच्या पात्राची इतकी खुलावट होऊन कथानकावर तजेला चढला आहे. त्या प्रति-पाद्य विषयापैकीं स्वकीयांचें ऋण—भावाचें ऋण, बापाचें ऋण—तिनें कसें फेडलें हें नाटककारांनी दाखविलें आहेच; पण या दोन्ही ऋणांपेक्षांही अत्यंत महत्त्वाचें ऋण-मातृऋण-तें रुक्मिणी कोणत्या रीतीनें फेडते इकडे रसिकांचें लक्ष विशेष उत्सुकतेनें लागलेलें असतें; कारण '**न मातुःपरदैवतम्**' अशा मातृप्रेमाचें ऋण तितक्याच अतुलनीय कृत्यानें रुक्मिणीनें फेडलेलें दाखविल्याशिवाय प्रतिपाद्य विषयाची आणि त्याबरोबरच रुक्मिणीच्या स्वभावपरिपोषाचीही पूर्तता होत नाहीं; सबब नाट्याचार्यांनीं पांचव्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत द्वार-काधीशाची पट्टराणी म्हणून सासरीं निघालेल्या रुक्मिणीच्या तोंडून **प्रतिपाद्य विषयाची तोंडमिळवणी** केली आहे.

रुक्मिणी:—आई, बाबांच्याकरितां, दादाच्याकरितां मीं कांहीं केलेंसें मला वाटतें; पण आई, तुझ्याकरितां मीं कांहीं केलें नाहीं. × × ×

महाराणी:—ह्यापुढें पुष्कळ करशील बरें; जा, × × × मुलीनें बापाचें × × × आप्तेष्टांचें × × × पतीचें देणें द्यावयाचें असतें; पण आईचें देणें कांहीं द्यावयाचें नसतें— × × × आपल्या मुलांमुलींनीं आपलें कांहीं देणें लागतें आहे असें जिला वाटतें, ती आईच नव्हे. रुक्मिणी, तुला मुलेंबाळें झालीं × × × म्हणजे माझें देणें दिलेंस.—

येणेंप्रमाणें **प्रतिपाद्य विषयाची विकासपूर्ण पूर्तता** करून पुढील प्रवेशांत श्रीकृष्ण-रुक्मिणी रथांत बसून सर्वांच्या डोळयांदेखत निघून गेल्यावर "धिक्कार असो आमच्या शौर्याला व पराक्रमाला!" "कृष्णानें मोहनास्त्र सोडलें असलें पाहिजे; एरवीं आम्ही असे कसे स्तब्ध उभे राहिलों असतों!" "कृष्ण अवचित आल्यानें आम्ही गांगरलों खरें!" अशा तऱ्हेचे लाजिरवाणे उद्गार रुक्मी, शाल्व व शिशुपाल यांच्या तोंडून वदवून ते फजित पावल्याची कबुली त्यांच्याचकडून दिली आहे व कृष्णावर हल्ला करण्याकारितां ते धांवून गेल्याचें दाखविलें आहे. आणि त्यापुढील तिसऱ्या प्रवेशांत शिशुपालाच्या छातीवर गुडघा ठेवून आणि रुक्मीची शेंडी हातांत धरून त्यांना ठार मारण्यासाठीं तरवार उपसून तयार झालेल्या कृष्णाकडून 'रुक्मिणी, या दोघांशीं द्वंद्वयुद्ध करून यांना मीं निःशस्त्र केलें आहे, मी त्यांच्या अंगावर चालून गेलों नाहीं तर हे माझ्या अंगावर चालून आले, अशा स्वसंरक्षणाचे युद्धांत मीं त्यांना फजित केलें आहे.' असे वास्तविक उद्गार काढून त्यानें आपली प्रतिज्ञा आणि नाट्याचार्यांनीं आपल्या कथानकाचा मांड पूर्ण केल्याचें ध्वनित केलें आहे. कथानकाचा इतका यशस्वी रीतीनें विकास करून दाखविल्यानंतर 'माझ्या दादाच्यादेखत 'पुरुषोत्तम' या नांवानें आपला जयजयकार करून मी आपल्या गळ्यांत माळ घालीन' ही रुक्मिणीचा सदिच्छा पूर्ण करणें फारशी अवघड गोष्ट नव्हती आणि त्याप्रमाणें रुक्मीचा वध करण्यास सज्ज झालेल्या श्रीकृष्णाला 'माझ्या भावाला जिवंत ठेवून मला संसारांत सुखी करावयाला आपण समर्थ आहां.×××पुरुषोत्तमा, माझ्या भावाला जिवदान देऊन आपल्या या अर्धांगीला सुखी करा.' अशी रुक्मिणीकडून विनंती करवून त्याच्या गळ्यांत माळ घालविली आणि '**स्वयंवर**' **पूर्ण केलें**.

कथाविकासाच्या दृष्टीनें खाडिलकरांचीं बहुतेक सर्वच नाटकें कलापूर्ण आहेत; तथापि त्यांतल्यात्यांत वरील नाटकाविराहित **कांचनगडची मोहना, प्रेमध्वज, विद्याहरण** हीं नाटकेंही विशेषत्वानें नमूद करण्यासारखीं म्हणून त्यांचा आम्ही मुद्दाम उल्लेख करतों.

प्रस्तुत विवेचनांतील '**कथाविकास**' हा भाग पुरा केल्यानंतर नाट्यरचनेबाबत विशेषत्त्वानें विचारांत घेण्यासारखा महत्त्वाचा भाग म्हणजे

नाटकांतील विनोद

होय. **खाडिलकरांचें नाट्यलिखाण हें विनोदप्रधान नाहीं;** शिवाय नाटकामध्यें हास्यरसाला त्याच्या बरोबरीनें उठाव देणारा जो मुख्य करुणरस त्या करुणरसाची तीव्रताही त्यांच्या लिखाणांत फारशी दृष्टोत्पत्तीस येत नाहीं. खाडिलकरांचा करुणरस वाचकप्रेक्षकांच्या नेत्रांतून अश्रूंचे स्रोत काढूं शकत नाहीं. खाडिलकरांच्या करुणरसानें वाचकांच्या मनोवृत्ती अतीवतेनें अशा कधींही मलूल होत नाहींत. अर्थात् त्या मानानें उसळत्या हास्यरसाची जरूरीही खाडिलकरांच्या नाटकांत फारशी भासत नाहीं. त्याचप्रमाणें खाडिलकरांनीं आपल्या नाटकामध्यें हास्यरस—मग त्याची नाटकामध्यें तितकीशी जरूर असो नाहीं तर नसो—घातलाच पाहिजे म्हणून तो कसा तरी घुसडून दिला आहे असें दिसत नाहीं. नाट्यकथानकाच्या ओघाओघानें व त्याची सर्वांगीण पूर्तता करण्यासाठीं म्हणूनच —पण **इतर रसांशीं प्रमाणबद्धता ठेवूनच हास्यरसाची मांडणी** त्यानी केली आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांत केवळ हास्यरसाचे म्हणून लिहिलेले स्वतंत्र असे प्रवेश फारसे नाहींत; होतां होईल तों कथानकाच्या मुख्य प्रवेशांतच हास्यरसाच्या पात्रांना वाव ठेवून कथानकाची जुळणी केलेली दृष्टीस पडते व ज्या ठिकाणीं असे स्वतंत्र प्रवेश टाकले आहेत ते रंगभूमीच्या सजावटीसाठीं व विशेषतः कथानकाचे दुवे जुळविण्यासाठीं अवश्य म्हणूनच टाकले आहेत आणि त्यांचा विस्तारही त्यांनीं प्रमाणाबाहेर केलेला नाहीं. आमच्या मतें या सर्व गोष्टींचें एकच कारण आहे आणि तें म्हणजे खाडिलकरांचीं नाटकें ध्येयप्रधान असल्यामुळें आणि ध्येयसिद्धीच्या इष्ट परिणामासाठीं हास्यरस फारसा उपयोगी पडत नसल्यामुळें त्यांना हास्यरसाची मातब्बरी फारशी वाटत नाहीं; कदाचित् त्याचें दुसरेंही एक कारण असूं शकेल कीं **खाडिलकरांना हास्यरस तितकासा साधत नाहीं** आणि म्हणूनच ते त्याच्या नादीं फारसे लागलेले दिसत नाहींत. कांहींही असो, खाडिलकरांच्या नाटकांत सोज्वळ हास्यरसाला फारसा

वाव नाहीं ही गोष्ट कोणालाही कबूल करावीच लागेल. तथापि या दृष्टीनें त्यांच्या नाट्यलिखाणाचें गौणत्व दाखवूं लागलों तरी **हेंच गौणत्व कथाविस्ताराच्या दृष्टीनें पथ्यकर** असें झालें आहे.

साधारणपणें नाटकामध्यें विनोदी प्रवेश हे देखाव्याच्या मांडणीचें कारण न पडतां नुसत्या पडद्यावरच भागवून नेतां यावेत अशाच पद्धतीनें लिहिलेले असतात. हेतु हा कीं, तेवढ्या वेळांत पुढील प्रवेशाच्या देखाव्याची सजावट पडद्याच्या आंत तयार करतां यावी आणि त्याबरोबरच मागील-पुढील प्रवेशांतील कथानकाचे दुवे जोडतां यावेत. अर्थात् **अशा उभयान्वयी प्रवेशाच्या विस्ताराची व्याप्ति** ती कितीशी असणार ? परंतु सोज्वल विनोदाच्या मोहिनीखालीं भारून गेलेला लेखक त्या प्रवेशाची स्थलकालसीमा ओलांडल्यामुळें बारंगळून जातो आणि अशा अतिक्रमित दुय्यम प्रवेशाच्या मानानें मुख्य प्रवेशाची क्षेत्रमर्यादाही अवश्यमेव म्हणूनच वाढवावी लागत असल्यामुळें पुष्कळ नाटकें प्रयोगाच्या दृष्टीनें आवांक्याबाहेर जाऊन त्यांची रंगभूमीवर कत्तल उडालेली दृष्टोत्पत्तीस येते. खाडिलकरांच्या नाटकावर अशा अनावस्थेचा प्रसंग त्यांतील स्थलकालमर्यादेच्या अतिक्रमण–दोषामुळें म्हणून केव्हांही येत नाहीं आणि याचें एकच एक कारण म्हणजे त्यांचे विनोदी म्हणून लिहिलेले प्रवेश आपली मर्यादा सोडून केव्हांही जात नाहींत. आतां नाटकाचें पुस्तक आपल्या सवडीप्रमाणें आणि हप्त्याहप्त्यानें कादंबरीप्रमाणें वाचतां येतें, नाहीं असें नाहीं ; अर्थात् तें कादंबरीप्रमाणें विस्तृत असलें तरीही कांहीं हरकत नाहीं असें विधान केल्यास तें निःशेषपणें खोडून टाकतां येईल असें नाहीं; तथापि अशाही परिस्थितीत **तें दृश्यकाव्य आहे**, हें त्याचें स्वरूप यत्किंचितही कमी होत नाहीं आणि म्हणूनच नाटकाकडे पाहतांना वाचकांच्या सवडीकडे नजर न देतां विशेषतः प्रेक्षकांच्या सोयीचाच विचार केला पाहिजे ; अर्थात् प्रेक्षकांसाठीं म्हणून रंगभूमिवर होणाऱ्या नाट्यप्रयोगाच्या मर्यादित कालमानाप्रमाणें नाट्यलिखाणाचा विस्तारही मर्यादित असला पाहिजे. आतां या विवेचनाविरुद्धही असा दाखला—खरा दाखला देतां येण्यासारखा आहे कीं कांहीं कालापूर्वी अण्णा किर्लोस्कराच्या **‘ शाकुंतल ’ नाटकाचा प्रयोग** सात सात आठ आठ तास चालत

असे व तो प्रयोग रसिकजन अथपासून इतीपर्यंत सोत्सुक मनानें पहात असे—फार काय पण त्या नाट्यप्रयोगाला **एका रात्रीचा कालावधी अपुरा** पडत असल्यामुळें त्या नाटकाचे कधीं कधीं दोन भाग करून अर्धा अधिक भाग एका रात्रीं व उर्वरित भाग दुसऱ्या रात्रीं करून दाखवीत असत व अशा खंडप्रयोगालाही प्रेक्षकांची चिक्कार गर्दी असे; इतकेंच कशाला पण हल्लींच्या काळींही सात आठ तास चालणारा नाट्यप्रयोग आणि इतका लांबलचक काळ एका जागेवर एकनिष्ठेनें बसून तो नाट्यप्रयोग पाहणारे रसिक प्रेक्षक अगदींच दाखवितां येणार नाहींत असें नाहीं; परंतु असे प्रेक्षकजन पूर्वीचे काय किंवा आतांचे काय इतका वेळपर्यंत एका जागेवर डांबून टाकल्यासारखे बसतात तें नाट्यकथानकाच्या विस्तारांत गुरफटल्यामुळें नव्हे तर त्या नाटकांत काम करणाऱ्या नटाच्या हावभावावर किंवा गाण्यावर लुब्ध झाल्यामुळें होय असें **निश्चित विधान** करण्यास फारशी हरकत नाहीं; तथापि असे नट आणि नाटकेंही केवळ अपवादात्मकच असल्यामुळें सर्वसाधारण विचारासाठीं वरील नाट्यप्रयोगाचा अपवादात्मक काल हा प्रमाणकाल म्हणून घेतां येणार नाहीं; सबब संपूर्ण नाट्यप्रयोग चार पांच तासांत करून दाखवितां येईल इतक्याच विस्ताराचें नाट्यकथानक असावें असेंच विधान करणें सयुक्तिक ठरेल. येणेंप्रमाणें कथाविस्ताराची मर्यादा ठरविल्यानंतर त्यामध्यें जरूर लागणाऱ्या शृंगार, वीर, करुण इत्यादि रसांच्या मानानें आणि तेंही नाट्यकथानक अगदींच बेताल होणार नाहीं अशा बेतानें **हास्यरसाला किती स्थान** द्यावें याचा विचार करणें क्रमप्राप्त आहे. प्रस्तुत विवेचनांतील सामान्य चर्चेत आम्हीं लिहिलेंच आहे कीं विषयप्रधान नाटकाच्या हेतुपूर्ततेसाठीं हास्यरसाचा फारसा उपयोग होत नाहीं; तथापि करुणरसानें भारावलेल्या मनाला किंचित् विरंगुळा म्हणून आणि तीसुद्धां कथानकाचे दुवे सांधणें आणि रंगभूमीच्या सजावटीची सोय करून देणें या **दुहेरी तिहेरी हेतूनें हास्यरसाची योजना** करणें जरूर असतें, अर्थात् त्याच मानानें आणि तितक्यापुरताच त्यांचा विस्तार असला पाहिजे. आतां शाब्दिक कोट्यांमुळें किंवा पांचट भाषाप्रयोगामुळें साधारण प्रेक्षक वर्गाला

मौज वाटते ही गोष्ट खरी आहे; परंतु असला हास्यरस प्रतिपाद्य विषयाला निदानपक्षीं कथासंगतीला धरून नसेल तर सहृदय प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें तो हास्यास्पद ठरतो आणि त्यांतही त्याचा विस्तार मर्यादातीत असल्यास तो विनोद कितीही सोज्वळ असला तरी तो अजागल स्तनवत् अतएव कुचकामी असा वाटतो. शिवाय अशा बंधनातीत विनोदानें नाट्यग्रंथाच्या स्थलकालाची अतिव्याप्ती होत असल्यामुळें मुख्य कथानकाला आणि कथाविषयाला काट द्यावा लागतो आणि त्या दृष्टीनेंही नाटकाला गौणता येते ही गोष्ट निराळीच. **असल्या तऱ्हेची गौणता खाडिलकरांच्या नाटकांत दिसून येत नाहीं.** आतां ज्याला निर्भेळ म्हणून म्हणतां येईल अशा विनोदाचा त्यांच्या नाटकांत अभाव असतो ही गोष्ट खरी आहे; तथापि तो अभाव सहेतुक असतो ही गोष्टही तितकीच खरी आहे. तें कसेंही असो आणि कांहींही असो; जी वस्तुस्थिति आहे ती अशी आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोदी प्रवेश निर्भेळ विनोदाचे असोत अथवा नसोत, **त्या प्रवेशाची जरूरी नाटकामध्यें अवश्यमेव असतेच असते.** आणि ते असे अवश्यमेव प्रवेश गाळून प्रसंगविशेषीं नाट्यप्रयोग पुढें चालवूं म्हटल्यास शब्द सोडलेल्या धड्याप्रमाणें कथानकाची जोडणी विस्कळीत वाटूं लागते. शिवाय ते प्रवेश प्रमाणबद्ध असल्यामुळें कंटाळवाणे असे वाटत नाहींत, इतकेंच नव्हे तर एकंदर कथाविषयाला कोणताही कमीपणा न आणतां उलट त्यामध्यें मुख्य कथासूत्र कायम ठेवलें असल्यामुळें त्या **कथासंगतीला उठावच** मिळतो हा त्यांत गुणविशेष असतो तो निराळाच ! त्याचप्रमाणें खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोदाचा प्रतिपाद्य विषयाच्या इष्ट परिणामाच्या दृष्टीनें मुख्य विशेष म्हणजे त्यांतील वक्रोक्ति होय. अर्थात् ती ज्यांना उद्देशून असते व ज्यांना ती शल्यवत् वाटते, त्यांनीं '**खाडिलकरांच्या नाटकांत निर्भेळ विनोद नसतो**' म्हणून हाकाटी माजविणें अगदीं साहजिक आहे. **मानापमान** नाटकांतील लक्ष्मीधराच्या तोंडचे 'पुरुषांनीं नथा घालावयाला कोणती हरकत आहे ? आम्ही बायकांसारखा भांग नाहीं का काढीत ? मग नथेनेंच काय केलें आहे ?' असे उद्गार केशकलापांतच प्रौढी मानणाऱ्या कोणत्या पुरुषाच्या (?)

मुखावर हास्याच्या आनंदलहरी उत्पन्न करतील बरें ? परंतु तेवढ्या-मुळें 'त्याच्यांत विनोद नाहीं' असें म्हणण्याचें मात्र कोणाला धाष्टर्य करतां येणार नाहीं; कारण ज्याला उद्देशून ही हंसत हंसत थप्पड मारलेली असते तो भांगवाला पुरुषसुद्धां स्वतः दागिनेवाल्या श्रीमंताची टर उडविण्याच्या नादांत वाहवत असल्यामुळें वरील भांगाच्या विनोदाचा रोख कोणावर आहे हें प्रथम लक्षांत न येऊन हसूं लागतो; परंतु नंतर त्या उपरीनिर्दिष्ट वक्रोक्तींच्या टीकेला तो स्वतःच बळी पडत असल्यामुळें **स्वतःच्या हंशानें स्वतःचेंच केलेलें हसें** त्याच्या लक्षांत येऊन त्याच्या तोंडावरचें हास्य तावडतोब मावळतें. तो मनांतल्या मनांत खजील होतो आणि येणेंप्रमाणें हेतुप्रधान नाटकें व त्यांतील विनोद लिहिणाऱ्या नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या **लिखाणाची कार्यसिद्धी** होते.

खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोदांत वक्रोक्तीपूर्ण भाषेनें कार्यभाग साधावयाचा हा जसा एक विशेष आहे त्याचप्रमाणें तो विनोदही नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाला धरूनच असावयाचा हा त्यांतील **दुसरा गुणविशेष** होय. पांडवाना वनवास प्राप्त झाला तो द्यूतामुळें झाला, सबब '**द्रौपदी**' नाटकांत अक्षपालाच्या जुगारानें नाटकां-तील विनोदाचा भाग व्यापून टाकला आहे. लग्नकार्यामध्यें मुहूर्त साधण्याचें काम महत्त्वाचें असतें, सबब **स्वयंवर** नाटकांत विनोदा-साठीं एका ज्योतिषाची योजना केली ! शुक्राचार्यांचा अधःपात मद्य-पानामुळें झाला, सबब त्याच्या कथापूर्ततेसाठीं '**विद्याहरण**' नाटकांत पाणपोईप्रमाणें दारूपोई काढणाऱ्या शिष्यवराच्या मुखानें दारूबाजाची शोभा केली ! श्रीमंती आणि गरीबी या विषयावर लिहिलेल्या **मानापमान** नाटकांतील अंगावर दागिने घालण्याचा लक्ष्मीधराचा सोस आणि अचरटपणा यांनीं श्रीमंत लोकांचें केलेलें हसूं महशूरच आहे ! **भाऊबंदकी** नाटकांतील विनोदी पात्रें नमकशास्त्री, चमकशास्त्री आणि त्यांतही त्यांच्या बायका म्हाळसा, दुर्गा, आणि चेला भिकंभट तसेच दासदासींसुद्धां त्यांच्या आप-सांतील भाऊबंदकीशिवाय दुसरा विषय बोलत नाहींत ! प्रमिलेच्या स्त्रीराज्यांतील स्त्रीसैनिक बुद्धिमती—वाग्मती यांच्या अप्रबुद्ध रांगडी

विचारानें **बायकांच्या बंडांतील** विनोदाची सजावट केली आहे फार काय पण **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** हें खाडिलकरांचे अगदीं पहिलें नाटक, पण त्यांतसुद्धां विनोदी पात्राची—सदोबाची· योजना केली आहे तीसुद्धां **नाट्यविषयाला धरून** केली आहे. आपल्या सासूच्या चारित्र्याविषयीं संशय आल्यामुळें आपल्या बायकोची व्यभिचारापासून उत्पत्ति या विचारानें वेडावून जाऊन अखेर त्या वेडाच्या भरांत आत्महत्त्या करणाऱ्या सवाई माधवरावासारख्या नायकाला बायकोच्या माडींत केशवशास्त्र्यासारख्या इरसाल पुरुषाला सोडून स्वतः देवडीवर राखण करणाऱ्या सदोबासारख्या विकारशून्य अशा **तृतीय प्रकृति मनुष्याची विनोदी पात्र म्हणून जोड** दिली!

याबाबात **खाडिलकरांच्यावर एक मोठा आरोप** असा कीं **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** अशासारख्या गंभीर आणि सभ्य नाटकामध्यें सदोबासारखें तृतीय प्रकृती पात्र कीं जें फक्त हौशी पवळीच्या तमाशांतच पहावयाला सांपडावयाचें, तें नाना फडनवीस, सवाई माधवराव यांच्यासारख्या थोर पात्रांच्या जोडीला उभें करणें म्हणजे **सदभिरुचीचा खून** करण्यासारखें आहे. असें लज्जास्पद नाटक स्त्रीपुरुषांनीं आणि बाळगोपाळांनीं एकत्र बसून पहावें आणि अभ्यासावें अशी अपेक्षा करणें म्हणजे तर स्वतःच्या सदसद्विवेक बुद्धीलाही ठार करण्यासारखें आहे.

सकृद्दर्शनीं **हा आरोप रास्त** वाटण्यासारखाच नव्हे तर खाडिलकरांच्याविषयीं तीव्र तिरस्कार वाटण्याइतका तीव्रतर आहे असेंही म्हणतां येण्यासारखें आहे. परंतु त्या पात्राकडे मुख्य पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें पाहूं लागलों म्हणजे अत्यंत आवश्यक असें **त्यांचें वास्तविक स्वारस्य** लक्षांत येतें.

मागें लिहिलेंच आहे कीं नाटकांतील उपकथानक काय, उपनायक काय किंवा इतर पात्रें काय हीं सर्व प्रमुख पात्राच्या स्वभाववैशिष्ट्याला किंवा कथाभागाला उठाव देणारीं असल्याशिवाय नाटकाला खरी रंगत चढत नाहीं; इतर पात्रें आणि प्रसंग मुख्य पात्राशीं आणि प्रसंगाशीं जितक्या जास्त विरोधी स्वरूपांत दर्शवितां येतील, तितक्या जास्त प्रमाणांत तो उठाव दिसून येईल, याचें सविस्तर विवेचन मागें

आलेंच आहे. अर्थात् सवाई माधवरावसारख्या भावनाप्रधान नायकाचें चित्र उठावदार करण्यासाठीं सदोबासारख्या भावनाशून्य पात्राची विसदृश भूमिकेची पार्श्वभूमि तयार करून घेतली तर कलेच्या दृष्टीनें त्यांत कांहीं गौण आहे असें म्हणतां येणार नाहीं; उलट पक्षीं तो कलाविलास आहे असेंच म्हणावें लागेल ! याही विधानावर कलेसाठीं सदभिरुचीची हेटाळणी करणें हें तरी कितपत समर्थनीय आणि श्रेयस्कर आहे हा **दुसरा हल्ला** करतां येण्यासारखा आहे.

याला उत्तर द्यावयाचें म्हणजे कलोपासकांनीं आपलें कलाप्रदर्शन करतांना कला, सदभिरुचि किंवा नीति यांचा तोल एकमेकांना कमीपणा न आणतां कसा सांभाळला पाहिजे म्हणजे सदभिरुचीची आणि नीति–अनीतीची मर्यादा न सोडतां नाटकाचें अंतिम साध्य यशस्वितेनें कसें साधावें याचा विचार प्रथम केला पाहिजे. तथापि त्याचा आतां फारसा विस्तार न करतां एका वाक्यांतच उत्तर द्यावयाचें म्हणजे सदोबाचें पात्र रंगवितांना सवाई माधवरावासंबंधानें सहानुभूती वाढवून सदोबासंबंधानें तिरस्कार उत्पन्न होण्यासारखी परिस्थिति खाडिलकरांनीं निर्माण केली आहे ही वस्तुस्थिति कोणालाही नाकबूल करतां येण्यासारखी नाहीं; तेव्हां त्यांनीं नीतीचा, सद्भावनेचा किंवा सदभिरुचीचा खून किंवा पाडाव केला असें म्हणतां येणार नाहीं.

नाट्यलेखकाला किंवा कोणत्याही लेखकाला एखाद्या अनीतिमय तत्त्वाचें प्रत्यक्ष समर्थन किंवा तसें निर्लज्ज समर्थन प्रच्छन्नपणें करण्याची लाज वाटत असल्यास आपल्या लेखनकलेच्या भुलावणीवर हळव्या वाचकांच्या उथळ मनाची दिशाभूल करून एखाद्या अनीतिमान पात्रासंबंधानें त्यांच्या मनांत सहानुभूति उत्पन्न करण्याचा जर पुरस्कार केला तर तो प्रयत्न निःसंदेहपणें अश्लाघ्य ठरेल व त्याच्यावरच वरील आरोप लागूं करतां येईल; परंतु वस्तुस्थिति अगदीं उलट आहे आणि असला अक्षम्य दोष पदरीं घेण्याइतके नाट्याचार्य खास गाफल किंवा बेडर नाहींत अशीं ग्वाही त्यांचीं नाटकें देत आहेत; तेव्हां अशा तऱ्हेचे भ्रामक आरोप करणारे लोक पूर्वग्रहदूषित आहेत असें जरी म्हटलें नाहीं, तरी ते नाट्यकलानभिज्ञ असले पाहिजेत असें म्हणण्यास आम्हाला यत्किंचितही दिक्कत वाटत नाहीं.

खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोदी भाग हा जसा नाट्यविषयाला धरून असतो, त्याचप्रमाणें तो मुख्य कथानकाशींही निगडित असाच असतो; इतकेंच नव्हे तर त्या **कथानकाची रंगतच** मुळीं त्या विनोदी भागावर अवलंबून ठेवलेली असते. 'सवाई माधवराव याचा मृत्यु ' या नाटकांतील **सदोबाचे पात्रामुळेंच नाट्यकथानकाची गुंफण** पडत जाते. सदोबाची बायको आवडी हिला बाजीरावानें त्याच्या घरांतून बाहेर काढली म्हणून त्याचा बाजीरावावर घुस्सा ! या त्याच्या मनःस्थितीचा फायदा घेऊन—त्या जोरावर बाजीरावाच्या कागाळ्या नाना फडनविसाच्या कानावर घालण्याच्या निमित्तानें त्यांच्यासमोर सदोबाला उभा केला आणि त्या प्रसंगीं बाजीरावासमोर त्याला पोवाडे म्हणण्याच्या मिषानें नेण्याची परवानगी नाना फडनविसाकडून केशवशास्त्र्याला घेतां आली आणि त्याच्याकडून अनिष्ट असे पोवाडे सवाई माधवरावाला ऐकवून त्यांच्या अंगांतील संशयपिशाच्च जास्त जोरानें नाचविण्यास त्याला कारणीभूत केला ! सदोबाच्या आवडीच्या मदतीनें चाललेलें केशवशास्त्र्याचें कारस्थान फळाला येऊन आवडीच्या माडीवर बाजीरावानें गोंधळ्या हातीं पाठविलेल्या दागदागिन्यांची वाटणी करून घेत असतांना बाजीरावाकडील पत्रव्यवहाराच्या मुद्रापत्त्यानिशीं सर्व आरोपीनां एका जागीं धरून देण्यास **नाना फडनविसांच्या कोतवालाला सदोबाची मदत** ! एकंदरींत सदोबा, आवडी, गोंधळी, दगड्या, खंड्या या विनोदी पात्रांचें कथानक सवाई माधवरावाच्या मुख्य कथानकाशीं इतक्या बेमालूमपणें एकजीव केलें आहे कीं त्या पात्राविना सवाई माधवरावाच्या कथेची पूर्तता होऊंच शकत नाहीं. या नाटकांत दुसऱ्या अंकामध्यें शामभट आणि तेलंगी या **अनाद्यनंत आगंतुक पात्रांचा प्रवेश** मात्र पात्रांच्या संगतीला आणि **नाट्याचार्यांच्या लेखनसांप्रदायाला सोडून** आहे; तथापि त्यांतही ' नागनाथाची आणि बाजीरावाची इडापिडा टळली म्हणून वाहिनीसाहेबानीं आज पर्वतीला महापूजा बांधण्याचें ठरविलें आहे' असा पुढील प्रवेशांतील **कथाभागाचा पूर्वप्रस्ताव** करून त्यांनीं आपलें **लेखनवैशिष्ट्य कायम** ठेविलेंच आहे !

बायकांच्या बंडांतील विनोदी कथाभाग असाच मुख्य कथानकाशी एकजीव झालेला आहे. या नाटकांतील श्वेतकेतू, अर्जुन, पुष्पधन्वा, मैत्रेय व जागरूक यांचा नाटकाच्या पूर्व प्रस्तावाचा पहिला प्रवेश झाल्यानंतर बायकांच्या बंडांतील प्रमिला राणीच्या दरबारांत जाण्यापूर्वी बुद्धिमति-वाग्मती इत्यादि स्त्रीसैनिकांच्या पुढें हात जोडून माफी मागणाऱ्या मैत्रेय-जागरुकाप्रमाणेंच वाचक-प्रेक्षकांनाही आपल्या हसऱ्या मुखानेंच त्यांची मर्जी संपादन करावी लागते. या प्रवेशांतील स्त्रीसैनिकांचे आचारविचार बायकांच्या बंडाचें सामर्थ्य दाखविणारे असल्यामुळें बुद्धिमती—वाग्मतींचा हा प्रवेश पुढील प्रमिलेच्या **दरबारी प्रवेशाला त्याच्या बैठकीप्रमाणें** शोभून दिसतो! पहिल्या अंकामध्यें बायकांच्या बंडाचें पूर्ण सामर्थ्य प्रत्ययास आणून दिल्यानंतर ताबडतोब दुसऱ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतच बुद्धिमती आणि वाग्मती यांच्याकडूनच त्या बंडाच्या सामर्थ्याचा जोर कमी करण्यास सुरवात केली आहे. पुरुष जातीचें चिटपाखरूंसुद्धां आपल्या स्त्रीराज्यांत येऊं न देण्याच्या दंडकाचें रक्षण करणाऱ्या या प्रमुख स्त्रीसैनिकांच्या मनांतच त्यांच्या मुलाला आणि भावाला स्त्रीराज्यांत आणण्याचे विचार सुरू झाले आणि त्यांच्या त्या विचाराला पुढील प्रवेशांतच करालमाया आणि पशुपती या भिल्ल-भिल्लिणींच्या विनापरवाना प्रवेशानें जास्तच पुष्टि मिळाली! आणि पांडवांच्या सैन्याशीं युद्ध न करतां अर्जुनाशीं व पुष्पधन्व्याशीं जर सरकारद्वयानीं लग्न लावलें तर अजूनही सरकारच्या पोटीं वीरपुरुष निपजून थोरल्या बाईसाहेबांचें भाकित खरें होईल अशा तऱ्हेची प्रत्यक्ष स्पष्ट सूचना प्रमिला व रूपमाया यांना देण्याचें बुद्धिमतीला धारिष्ट झालें; तसेंच स्त्रीराज्यविषयक सर्व मनोरथ जागच्या जागीं ठेवून पशुपतीबरोबर पुरुषराज्यांत मुकाट्यानें पळून जाण्याचेही बेत ती करूं लागली, परंतु करालमायेसारख्या कडव्या साध्वीला आपल्या नवऱ्यानें दुसऱ्या बायकांना पळवून नेण्याचे उद्योग करणें न रुचल्यामुळें त्या पशुपतीचा नाद सोडून दुसऱ्या एका वनराज नांवाच्या भिल्लाच्या मदतीनें त्यांनीं आपला कार्यभाग साधून घेतला. या ठिकाणीं करालमाया आणि पशुपती या संसारी जोडप्याचे पतिपत्नीप्रेमाचे एक-

निष्ठ पण अडाणी भाषेंतील कडवे विचार स्त्रीराज्यांतील जबाबदार-बेजबाबदार अशा सर्व पात्रांच्या विचारसरणीवर मात करून एकंदर कथानकाला कसा रंग आणतात हें पाहण्यासारखें आहे. फार काय पण हें **बायकांचें बंड मोडण्याचा पहिला मान** जर कोणाला असेल तर तो या विनोदी पात्रांनाच होय असें म्हणण्यासही बिलकुल प्रत्यवाय नाहीं. मैत्रेय आणि जागरूक ही विनोदी पुरुषजोडीही आपापल्या बाजूनें बायकांच्या बंडाची सजावट करीत असतेच आणि बुद्धिमती—वाग्मती या स्त्रीसैनिकांना आपल्या मुलाभावाची आठवण होऊन पुरुषराज्यांत पळून जाण्याचे विचार त्यांच्या मनांत येण्यास **या विनोदी जोडीचेंच वर्तन कारणीभूत** झाल्यामुळें आणि स्त्रीराज्याच्या कैवाऱ्यांचा वारंवार तेजोभंग करून बायकांचें बंड मोडण्यास अर्जुनाला यांचीच मदत झाल्यामुळें बायकांच्या बंडांतील या जोडीचें अस्तित्त्वही **मुख्य कथानकाला पोषक** असेंच झालें आहे.

भाऊबंदकी नाटकांतील विनोदी पात्रें त्यांच्या आपसांतील भाऊबंदकीशिवाय इतर विषयांचें चर्वितचर्वण करतात असें म्हणण्याचें कोणी धारिष्ट करील असें वाटत नाहीं. तसेंच नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाप्रमाणें नाटकाच्या कथानकाशींही तीं तितकींच समरस झालीं आहेत ही वस्तुस्थितीही कोणी अमान्य करणार नाहीं; फार काय पण ' भाऊबंदकीं 'तील नारायणरावाच्या खुनाचा तपास लावण्याचा मुख्य पुरावा जो दादासाहेबांच्या हातचा हुकूम रामशास्त्र्यांच्या हातांत पडला तो दुर्गा आणि म्हाळसा यांच्या भाऊबंदकीच्या भांडणामुळेंच पडला आणि नारायणरावाच्या खुनाला वाचा फुटली ती त्यामुळेंच फुटली ! इतकेंच नव्हे तर राघोबाला देहांत शिक्षा सांगण्याचें बेफाम धैर्य रामशास्त्र्यांना येऊन कथानकाची रंगत पराकोटीला गेली तीही केवळ त्याचमुळें गेली ! यावरून खाडिलकर हे विनोदी पात्रांचें कथानक मुख्य कथानकाशी किती एकजीवित्त्वानें निगडित करून देतात, फार काय पण कित्येक वेळां **विनोदी कथाभागालाच मध्यबिंदूचें महत्त्व** देऊन मुख्य कथान-कहीं त्याच्याभोंवतीं खेळविनात हें सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे. याशिवाय खाडिलकरांच्या नाटकांतील **विनोदी प्रवेशांचा गुण-**

विशेष म्हणजे त्यांतील मुख्य प्रवेशांचे दुवे जुळाविणें होय! नाट्यकथानकाचें परीक्षण करतांना कथागुंफनाच्या पूर्ततेसाठीं त्यांतील प्रवेशांचे सांधे जुळविण्याला महत्त्व देणें भाग आहे, सबब **त्या दृष्टीनेंही** या विनोदी भागाचें थोडेसें निरीक्षण करणें जरूर आहे.

'**भाऊबंदकी**' मध्यें विनोदी भागाला सुरवात होते, ती दुसऱ्या अंकापासून होते. त्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत नारायणरावसाहेब भूत होऊन तुळोजीला त्रास देऊं लागले आहेत, तुळोजीनें गार्द्यांचा डोळा चुकवून दादासाहेबांच्या सहीचा खुनाच्या हुकमाचा कागद ताइतांत घालून तो आपल्या हस्तगत करून ठेवला आहे; उद्देश हा कीं 'नारायणाला मारावें' असा तो स्पष्ट हुकूम त्याच्या मुठींत असे-पर्यंत तो म्हणेल त्या वेळेला पाहिजे त्या पदावर चढण्यास त्यास हर-कत पडूं नये. परंतु हुकुमावर त्या भुताचें विशेष लक्ष असल्यामुळें तो ताईत एकदां नमकशास्त्र्याकडून रुद्राभिषेकानें भारून टाकण्या-साठीं त्यांना ओंकारेश्वराच्या वाळवंटावर गांठण्याची योजना त्यानें सूचित केली आहे.

'**भाऊबंदकी**' नाटक रंगभूमीवर येऊन तें प्रसिद्ध झाल्यानंतर या प्रवेशाची योजना नाट्याचार्यांनीं केली आहे. अर्थात् त्याचें तितकें महत्त्व असल्याशिवाय व त्यांना पटल्याशिवाय त्यांनीं आपल्या नाटकांत ही **मागाहून दुरुस्ती** केली नाहीं.

पूर्वी दुसऱ्या अंकाची सुरवात नदीच्या वाळवंटावरील नमकशास्त्री-चमकशास्त्री यांच्या प्रवेशापासून केली होती आणि तेथें तुळोजी कोत-वालाला आणून त्याच्याजवळच्या ताइतावर रुद्राभिषेक करण्याचें काम त्याच्याकडून नमकशास्त्र्याकडे सोंपविलें होतें; परंतु त्यावेळीं कोतवालीचा अधिकार आपल्याकडे कायमचा टिकावा म्हणून महाबलीच्या यंत्राचा कागद तयार करून तो ताइतांत घातला आहे व तेव्हांपासून रोज स्वप्नामध्यें एक भूत येऊन त्याच्या उरावर बसतें व तो ताईत हिसकावून घेऊं लागतें, सबब त्या ताइतावर रुद्राभिषेक करावा असा बहाणा करून तें काम तुळोजीनें नमकशास्त्र्यावर सोंपविल्याचें दाखविलें आहे. तथापि त्या भारण्यासाठीं आणलेल्या **ताइतांत हुकुमाचा कागद** आहे या गोष्टीसंबंधानें वाचक–प्रेक्षकांना

अज्ञानांत ठेवल्यामुळें तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं म्हाळसा-दुर्गा यांच्या भांडणांत त्या ताइतांतून हुकमाचा कागद बाहेर पडतो व तो रामशास्त्र्याच्या अवलोकनांत — वाचनांत — येतो या प्रसंगाला कलेच्या दृष्टीनें उठाव येत नाहीं. त्या प्रसंगानें थोडीबहुत चमत्कृति उत्पन्न होते ही गोष्ट खरी; परंतु ती जादुगाराच्या हातचलाखीसारखी वाटते, त्यांत कथारचनाचातुर्य दिसत नाहीं. हें **नाटकांत राहिलेलें मुख्य गौणत्व** वरील प्रवेशानें भरून काढलें आहे. याशिवाय तुळ्या हुजऱ्या तळोजीराव कोतवाल झाले; सुमेरसिंग, खरकासिंग यांना सरदारकी मिळून ते अबदागिरीखालीं पालखींतून मिरवूं लागले, नारायणरावसाहेब भूत झाले आहेत व त्याच्या बंदोबस्तासाठीं पंचाक्षरी, मांत्रिक वगैरेंचें लष्करचे लष्कर आनंदीबाईनें आपल्याभोंवतीं जमविलें आहे व त्यामुळें नमकशास्त्री, चमकशास्त्री यांचीं दोंदें वाढलीं आहेत इत्यादि मुख्य कथासूत्राचे दृष्टीनें अत्यंत जरूर असलेल्या पण अनुल्लेखित राहिलेल्या अशा भागावर प्रकाश पाडून **पहिल्या व दुसऱ्या अंकांची सांगड** बेमालूमपणें घालून दिली आहे; शिवाय नमकशास्त्र्यांना ओंकारेश्वराच्या वाळवंटावर केव्हां, कसें गांठावयाचें हें माझें मीच पाहून घेईन या तुळोजीच्या उद्गारांनीं नमकशास्त्र्यांचा नदीच्या वाळवंटावरील पुढील प्रवेशही मोठ्या खुबीनें सूचित केला आहे. असे हे **जोडणीचे प्रवेश** त्यांच्या स्वतःच्या रंगतीच्या दृष्टीनें जरी फारसे महत्त्वाचे वाटत नसले तरी दुसऱ्या मुख्य प्रवेशाच्या रंगतीला त्यांची फार मोठी मदत होते व ती कशी होते हें वरील ताइतांतील हुकुमाच्या कागदाच्या प्रसंगानें दर्शित केलेंच आहे. तथापि आमच्या मतें या प्रवेशांत दुर्गा व म्हाळसा या पात्रांचा व त्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्याच्या सर्वसाधारण रूपरेषेचा दासींच्या तोंडून उल्लेख करविला असतां तर विशेष ठीक झालें असतें, कारण पुढील प्रवेशांतील म्हाळसा, दुर्गा यांचें रंगभूमीवरील आगमन व त्यांच्या भाऊबंदकीचें भांडण जें अभावित असें वाटतें तें तसें वाटलें नसतें. आणि त्याबरोबरच आतांपर्यंतचा **नाट्याचार्यांच्या काटेकोर लिखाणाचा तोल चुकला** या आरोपाचें गालबोट लावण्याचें आम्हालाही कारण पडलें नसतें.

यानंतरचा कथाभागाच्या जोडणीचा प्रवेश म्हणजे तिसरा प्रवेश होय. या प्रवेशांतील 'दादासाहेबांकरितां साताऱ्याहून वस्त्रें येऊन दोन दिवस झाले, पण रामशास्त्र्यांनीं सर्व विद्वानांचा व धर्माधिकाऱ्यांचा कट करून दादासाहेबांना आशीर्वाद देण्याचें नाकारल्यामुळें हा कट मोडेपर्यंत दोन दिवस दरबार भरविण्याचें लांबणीवर टाकण्यांत आलें आहे.' 'मी लगेंच (दादासाहेबांना) आशीर्वाद दिला कीं अनंतकोटी ब्रह्मांडाचे जेहेते श्रीमंत झाल्यावांचून राहणार' 'खरकसिंगजी, चला श्रीमंतांकडे जाऊं आणि घशांत अडकेल एवढा दीड लाखाचा घास चारून रामशास्त्र्यांचे तोंड बंद करूं.' 'आईसाहेबांचें मत असें पडलें कीं पन्नास हजार दरबारच्या या मुख्य धेंडाला द्यावेत आणि बाकीच्या एक लाखाचे शंभर घास करून नमकशास्त्र्यांसारख्या गोरगरीबांचीं पोटें भरावींत.' हीं वाक्यें **पूर्व कथाभागाची पूर्तता** करणारीं आणि **पुढील कथाभागाचा पूर्वप्रस्ताव** करणारीं म्हणून विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखीं आहेत.

तिसऱ्या अंकांतील तिन्ही प्रवेशांमध्यें कथाजोडणीसाठीं म्हणून स्वतंत्र अशा किरकोळ प्रवेशाचें कारण न ठेवतां **मुख्य प्रवेशांतच विनोदी भागाचा समावेश** करून घेतला आहे व कलेच्या दृष्टीनें तशा स्वतंत्र प्रवेशापेक्षां या अशा **अखंड प्रवेशाचीच किंमत जास्त** आहे. कारण किती झालें तरी जोड तो जोडच, तो कितीही बेमालूम सांधला असला तरी तो सांधा थोडाबहुत तरी दिसून आल्याशिवाय रहात नाहीं; तथापि या एकत्रित प्रवेशांतही विनोदी भाग आणि गंभीर भाग असे त्या प्रवेशाचे अलग अलग तुकडे स्पष्ट दिसत असल्यामुळें त्यांतही **थोडासा कमीपणाच** राहिला आहे व तो भासमान होण्याइतका स्पष्ट आहे.

या तिसऱ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील विनोदी भागांत म्हाळसा, दुर्गा आणि दासी यांच्या भांडणांत 'आनंदी, तूं 'ध' चा 'मा' करून नारायणाचा खून केलास असें श्रीमंत म्हणाले' हे दासींच्या तोंडून निघालेले शब्द रामशास्त्र्याच्या कानावर पाडून मुख्य कथानकाचा ओघ विशेष जोरदार करून सोडला आहे. आणि यांतच **कथागुंफनाचें मुख्य यश** आहे.

दुसऱ्या प्रवेशांतही नमकशाऱ्याचा विनोद मुख्य कथानकाशीं मिश्रित असा ठेवून त्यांत पुढील प्रवेशांतील मारुतीपुढें तुळोजी, सुमेरसिंग, खरकसिंग यांच्या होणाऱ्या शपथविधीचा समारंभ सूचित केला आहे आणि तिसऱ्या प्रवेशांत दुर्गा, म्हाळसा आणि भिकंभट यांच्या मारुतीपुढील उत्पन्नाच्या हास्यरसमय भांडणांत एकमेकींच्या हातझोंबीचा प्रसंग आणून त्या हातघाईच्या लढाईत ताइतांतील हुकमाचा कागद बाहेर पाडून नारायणरावाच्या खुनाच्या रहस्याचा रामशाऱ्यासमोर—सर्वांसमोर स्फोट केला आहे !

चवथ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत दोन दासींचा छोटासा विनोदी भाग दाखवून त्यांत ' निजामावरील स्वारीचा बहाणा करून श्रीमंत लवकरच पुणें सोडून बाहेर पडणार आहेत आणि त्यांच्याबरोबर बाईसाहेबही बहुतेक जातील ' ही **मुख्य कथाभागांतील प्रगती** दर्शित केली आहे.

दुसरा प्रवेश हा स्वतंत्र विनोदी प्रवेश म्हणून घातला आहे आणि त्यांत ' मोंगलाच्या स्वारीवर निघण्याकरितां म्हणून श्रीमंत कालच गारपिरावर डेरेदाखल झाले. म्हाळसा, दुर्गा, चमकशास्त्री ही मंडळी पंढरपुराकडे रवाना झाली. काल बाईसाहेबांचा धातवार होता. आज बाईसाहेब शनवारवाडा सोडून डेरेदाखल होतील आणि उद्यां गारपिरावरून तळ उठून पंढरपुराकडे कूच होईल. ' हा **पुढील कथाभाग सूचित** केला आहे.

तिसऱ्या प्रवेशांत विनोदी भाग असा फारसा नाहीं, तथापि जो दहा पांच ओळींचा दासींच्या तोंडीं विनोद घातला आहे तो भाऊबंदकीच्या दृष्टीनें फारच बहारीचा आहे; शिवाय आपल्या भावाला कोतवाली पथकांत असामी मिळविण्याचा त्यांचा हा प्रश्न उपरा आणलेला नसून त्याचा उल्लेख चवथ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतच आला असल्यामुळें तो विलग असा वाटत नाहीं. त्याचप्रमाणें त्यांच्या त्या भाऊबंदकीच्या भांडणांतील—

दुसरी दासी:—सरकार, हिच्या एकाही भावाला असामी देऊं नये. श्रीमंत भूत पाहून दचकून बरळले म्हणून हीच सर्वांना सांगत होती. सरकारनां आठवण आहे; श्रीमंत भूत पाहून—

पहिली दासी:—ती कधींची गोष्ट! आतां काय त्याचें? काल श्रीमंत मुहूर्तानें वाड्यांतून बाहेर पडले त्या वेळेला देखील त्यांना नारायणरावांचें भूत दिसलें ही बातमी तर मी कोणापाशीं बोललें नाहीं ना? सरकार, माझ्या भावाला—

या संवादानें मागील पुढील ज्ञातअज्ञात कथाभागावर विनोदाचें स्वारस्य कायम ठेवून कसा कुशलतेनें प्रकाश पाडला आहे हें विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. वरील संभाषणांत कल्पनेची कसरत नाहीं, किंवा शब्दांची चमत्कृति नाहीं, पांचटपणा नाहीं, **अश्लीलता तर नाहींच नाहीं** आणि इतकें असूनही तो भाग अगदीं **निर्भेळ विनोदाचें स्थान** होऊन बसला आहे ही गोष्ट कोणालाही नाकबूल करतां येणार नाहीं; शिवाय तो विनोद मुख्य कथाभागाशीं संलग्न आहे हा त्यांतील विशेष विशेषत्वानें लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे.

'भाऊबंदकी' चा पांचवा अंक हा नाटकाचा शेवटचा अंक असून त्यांत भाऊबंदकीचा शेवट गोड झाला आहे आणि **त्याचीच पूर्वछाया** म्हणून त्यांतील पहिल्या विनोदी प्रवेशांतही नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, म्हाळसा, दुर्गा, भिकंभट यांच्यांतील भाऊबंदकीचा शेवटही गोड केला आहे आणि कथासंगतीसाठीं म्हणून बारभाईच्या सैन्यापुढें दादासाहेबांना पळ काढावा लागून भारभाईनां यश आलें, निजाम बारभाईच्या पक्षाला वळला. पेशव्याच्या गादीला मालक सवाई माधवराव जन्मास आले. दादासाहेबांना मदत करण्यासाठीं मुंबईकर तयार झाले आणि तळकोंकणांत शिंद्यांनीं व पटवर्धनांनीं मुंबईकरांचा पराभव केला व त्यामुळें मुंबईकर आणि दादासाहेब बारभाईच्या मुख्य अटी कबूल करून तह करण्यास तयार झाले आहेत आणि थोड्याच दिवसांत तहावर दादासाहेबांची सही होऊन श्रीमंत सवाई माधवराव पेशवे यांच्या पहिल्या दरबारचा समारंभ होईल आणि त्या दरबारच्या दिवशीं मारुतीच्या देवळाचे उत्पन्नांत पूर्वीइतक्याच आणखी नव्या उत्पन्नाची भर पडून म्हाळसा, दुर्गा यांच्या आपसांतील उत्पन्नाच्या वादाचें मूळच नाहींसें होईल. येणेंप्रमाणें कथाभागाचे दुवे साधून आणि पुढील प्रवेशांची पूर्व सूचना देऊन **विनोदी कथाभागाची सर्वांगीण पूर्तता** केली आहे.

विद्याहरण नाटकांतील विनोदाचें स्वारस्य !

सदर्हू नाटकाच्या पहिल्या अंकांत फक्त दुसरा प्रवेशच विनोदाचा म्हणून स्वतंत्रपणें रेखाटला आहे. त्यांतील 'ह्या पांढऱ्या केसांनीं देवयानीला कचाकडे पहावयास लावले; मला आतां भीति पडली आहे 'आचार्यांप्रमाणें तुम्हीही मला बाप शोभतां असें देवयानी म्हणते कीं काय ?' या तरुण शिष्यवराच्या तोंडून काढलेल्या उद्गारांचा ध्वन्यर्थ; त्याचप्रमाणें 'आम्ही दारूबाजांचीं कार्टीं तरुणपणींच टक्कल पडलेलीं किंवा पिकलेल्या केसांचीं असावयाचीं ! मला स्वतःला माझा चेहरा आरशांत पाहवत नाहीं; मग देवयानी मजकडे कोठली पहावयाला !—वृद्ध कचाबरोबरच या तरुण कचानांही चेहऱ्यावरून हाकून दिले पाहिजे, कारण या काळ्या केसांनींही माझा गोजिरवाणा चेहरा विद्रूप करून टाकला आहे' हे उद्गार आणि पांढऱ्या केसाचे काळे केस करणारे काजलथ आणि निस्तेज चेहऱ्यावर ताजें तारुण्य दिसण्यासाठीं गालाला लावण्याचें कमलचूर्ण या दोन **संजीविनी विद्यांच्या शोधाची कल्पना** हंसत हंसतच कां होईना, पण पांढऱ्या केसामुळें दिसणारा तारुण्यांतील हिणकसपणा छपविण्यासाठीं केसाला कलप करणाऱ्या किंवा दाढीमिशावरून सफाचट वस्तरा फिरवून गालाला गुलाबी रंग फासणाऱ्या प्रेततुल्य तरुणांच्या किंवा तान्हुल्या थेरड्यांच्या अन्तःकरणावर केवढा तीव्र आघात करीत असतील याची कल्पना 'इतरेजनांना' होण्यासारखी नाहीं; त्याचप्रमाणें परकीयांचें अंधानुकरण करून गळयाला चिंध्या बांधणाऱ्या आधुनिक सुधारकावर 'गळोटी ही लंगोटीसारखीच एक चिंधी आहे ! फरक इतकाच कीं लहान मुलांच्या चिंधीला लंगोटी म्हणतात ,आणि दारूमुळें गळा फाटत जाऊन रुंद रुंद होऊं नये म्हणून प्रतिष्ठित दारूबाज जी चिंधी वापरतात तिला गळोटी असें म्हणतात !' हा ओढलेला कोरडा त्यांच्या अंगाची आग करीत असेल यांत नवल नाहीं. आणि या आगीनें होरपळणाऱ्या वाचकांकडूनच '**खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोद निर्भेळ नसतो**' अशी त्यांच्यावर उलट आग पाखडली जाते. उपरीनिर्दिष्ट विनोदानें कांहींना हंसूं येतें तर कांहींचे प्राण त्या गुदगुल्यामुळें कंठीं येतात आणि

यांतच '**खाडिलकरांच्या विनोदाचें वैशिष्ट्य** आहे आणि टीकाकारांच्या रागलोभाची पर्वा न ठेवतां त्यांनीं तें तसेंच कायम ठेवलें आहे; त्याचबरोबर 'उदईक जर कचानें दारू घेतली' या युवराजाच्या शंकेचें 'अरसिक आहे मेला !—तो कसचा दारू पिणार ?' या उद्गारांनीं रसिकेनें केलेलें समाधान आणि 'शिष्यवरा, कच उद्यां दारू पिवो वा न पिवो; तुझ्या सुखाच्या आणि माझ्या वैभवाच्या मार्गांतला तो काटा आहे आणि तो उपटून टाकलाच पाहिजे. कुरापत तूं काढावयाची, सेनापतीनें काम उरकावयाचें आणि आचार्यांच्याजवळ जाऊन मी तें निस्तरावयाचें' अशा रीतीनें **पुढील कथासंदर्भाची पूर्वसूचना** आणि आंखणी करण्याचें आपलें वैशिष्ट्यही सोडलें नाहीं.

दुसऱ्या अंकामध्यें त्यांतील तिसरा प्रवेश हा एकच प्रवेश विनोदी आहे. साधारणतः विनोदी प्रवेश हे पडद्यावरच भागवून नेण्यासारखे असतात; परंतु हा तिसरा प्रवेश मदिरामंदिराच्या ऊर्फ दारूपोईच्या उद्घारणसमारंभाचा म्हणून दाखवावयाचा उद्देश असल्यामुळें नुसत्या पडद्यावरच पात्रें नाचवून तें काम भागण्यासारखें नव्हतें; सबब या देखाव्यासाठीं खोल प्रवेशाची योजना करावी लागून त्याची सजावट मांडण्यासाठीं आणि ती मांडलेली सजावट मोडण्यासाठीं दुसऱ्या व चवथ्या एक—अर्ध्या पानाच्या अगदींच किरकोळ अशा 'पडद्यावरील' प्रवेशाची पुस्ती जोडली आहे, तथापि मुख्यतः विचार करण्यासारखा आणि महत्त्वाचा प्रवेश म्हणजे तिसरा प्रवेशच होय. या प्रवेशांत विद्वान व कल्पक लोक दारूबाज झाल्यानें कशा आणि किती तरी ढंगानें आणि निर्लज्जतेनें दारूबाजी चालवितां येतें याचें तिरस्करणीय चित्र नाट्याचार्यांनीं रेखाटलें आहे. या प्रवेशांतही निर्भेळ आनंददायी विनोद नसला तरी त्यानें प्रतिपाद्य विषयाला उठावणी मिळून त्या दृष्टीनें ध्येयसिद्धीचें काम सुकर झालें आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे. तथापि नाट्याचार्यांच्या लेखनसांप्रदायाप्रमाणें **या प्रवेशाला कथासंदर्भाच्या दृष्टीनें फारसें महत्त्व नाहीं**; कारण त्यांत 'देवयानी आपली होण्याची संधि आली आहे, तेव्हां आपण तांतडीनें युवराजाकडे चलावें' या सेनापतीच्या क्षुल्लक

निरोपापेक्षां जास्त महत्त्वाचा असा कथासंबंध नाहीं. त्याचप्रमाणें या प्रवेशाला धीरावे म्हणून लिहिलेले दुसरा आणि चवथा असे दोन प्रवेशही कथौघाला **फारशी मदत करीत नाहींत**; कारण दुसऱ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील 'कचाचा कांटा उपटून टाकण्यासाठीं काय करावयाचें तें मला चांगलें समजतें आणि संधि साधून तें मी करूनही टाकणार आहें.' हे युवराजाचे उद्गार तो कांहीं तरी धोक्यानें कचाचा घात करणार हें स्पष्टपणें सूचित करीत असल्यामुळें दुसऱ्या प्रवेशांतील 'मीं मघाशीं आज्ञा केल्याप्रमाणें मधुवनांत तुम्हीं गुप्तपणें संचार करा; युवराजाची आज्ञा होतांच मी खूण करीन, मग लगेच आपलें कार्य ठरल्या पद्धतीनें उरकून टाका ' हा सेनापतीचा इतर सरदारांना हुकूम आणि चवथ्या प्रवेशांतील ' युवराजाकडे गेल्यानें देवयानीला वश करण्याची त्यांनीं कोणती मसलत काढली आहे तें तरी समजेल.' ही रसिकेच्या मुखानें दर्शित केलेली उत्सुकता यांना **फारशी किंमत नाहीं** आणि म्हणूनच त्यांना एक–अर्ध्या पानापेक्षां जास्त जागा दिलेली नाहीं. पांचव्या प्रवेशांतील शिष्यवराचा विनोद आणि वर्तन मात्र कथानकाशीं अत्यंत निगडित असून कथाविकासाला त्याची बहुमोल मदत झाली आहे, कारण शिष्यवराच्या या प्रवेशांतील खोडसाळ वर्तनावरच युवराजाचें पुढील कारस्थान उभारलें आहे. या प्रवेशांतील शिष्यवराचे विचार आणि तदनुरूप आचार हे सुशिक्षित दारूबाजांना शरमिंधे करणारे आहेत.

तिसऱ्या अंकांतील शिष्यवराचा विनोद तर झिंगाड्या दारूबाजांनाही शुद्धीवर आणण्याइतका तीव्रतर आहे. त्यांतही आपल्याबरोबर आपल्या बायकोलाही दारूबाज बनविणाऱ्या दारुड्यांची गोष्ट तर विचारावयालाच नको.

रसिकाः—उद्यां जर मी आपणाशीं लग्न लावलें तर युवराजांच्या प्रतिष्ठितपणाला—

शिष्य०ः—कमीपणा न येतां उलट त्यांत भर पडेल, कारण विद्वत्तेच्या अस्तरासकट माझें पांघरूण त्यांच्या व तुझ्या चैनीवर पडेल.

रसिकाः—पण तें आपणाला कसें पाहवेल ?

शिष्यवरः—रसिके, अग आम्ही दारूबाज कोणताच विधि-नियम पाळीत नाहीं. मग लग्नाच्या संस्काराची आडकाठी आम्ही कसचे जुमानणार ? ' ××× रसिके, तूं अगदीं काळजी करूं नकोस. माझ्याशीं तूं लग्न करच. थोड्याच दिवसांत या लग्नामुळें युवराज तुझ्यावर अधिक प्रसन्न झालेले तूं पाहशील; कारण दारूच्या चोरीच्या शक्तीचा उपयोग चोरट्या सुखाकडे झाल्यानें युवराजांना कृतार्थ झाल्यासारखें वाटेल. ' ' × × × आम्ही दारूबाज लग्नाचे संस्कार अगदीं कुचकामाचे समजतों. ' × × × ' लग्नसंस्कारासंबंधानें दारूचा मोठा चमत्कार असा आहे कीं कसलीही पतिव्रता असूं द्या, दारूची संवय लागली म्हणजे तिचें पतिप्रेम इतकें दृढ होतें कीं **तिला पाहिजे त्या पुरुषाचे ठिकाणीं पतीची प्रतिमा** दिसूं लागते.' येणेंप्रमाणें दारूबाजांचें चोरट्या सुखाचें नातेंगोतें उघड उघड बोलून दाखविणारे शिष्यवराचे निर्लज्जपणाचे उद्गार ऐकून **तज्जातीय** वाचक-प्रेक्षकांना मेल्याहून मेल्यासारखें वाटत असल्यास त्यांत नवल नाहीं. या प्रवेशांत कचाच्या हाडाची राख दारूंत मिसळून ती आचार्यांना पाजण्याकरितां वृषपर्वा आणि सेनापती गेले असून हाडाची राख मिसळलेलें तें घाणेरडें पेय आचार्य पितील कीं नाहीं या शंकेचें निवा-रण करण्याकरितां त्यांतील थोडीशी राख घेऊन युवराज शिष्यवरा-कडे आले आहेत आणि ती राख दारूच्या पेल्यांत कालवून ती दारू एका घोटासरशी पिऊन दाखवून त्यानें युवराजाच्या शंकेचें समाधान केलें आहे आणि त्याच सुमारास ' हाडाची पूड टाकलेली मसाल्याची दारू शुक्राचार्यांनीं प्राशन केली ' अशी बातमी येऊन त्या शंकासमाधानाची प्रत्यक्ष प्रचीती आणून दिली आहे आणि पुढील तिसऱ्या प्रवेशांत वृषपर्व्याकडून त्याबद्दल साक्ष पटवून ' आतां कच-देवयानीच्या प्रेमकहाणीचा आणि विद्याहरणाचा शेवट काय होणार आणि तो कसा होणार ' इकडे वाचकांचें लक्ष वेधलें आहे. या प्रवेशांत तर दारूबाजांची—अशिक्षित, सुशिक्षित, स्त्रीपुरुष अशा सर्व जातींच्या व सर्व प्रतींच्या दारूबाजांची प्रतिष्ठा धुळीला मिळविली आहे. दारूची निशा चढलेली असावी, आणि मातेनें तान्हुल्याला प्रेमानें स्तनपान करवीत असावें; इतक्यांत जर कां त्या

सोनकुल्यानें आईचें मुख कुरवाळून आपला करपल्लव मातेच्या तोंडांत घातला तर तें कोंवळें हाडूक आईचे दांत मोठ्या स्फूर्तीनें चावल्याशिवाय कसे राहतील ? इतकेंच नव्हे तर त्या करांगुलींतून निघणाऱ्या ताज्या रक्ताचें चिरकांडीला—गरम रक्ताचे कारंजाला—मधपी आईची जीभ जळू-प्रमाणें चिकटल्यावांचून रहात नाहीं.' असा दारूचा प्रभाव वर्णन करीत असतांना नाट्याचार्यांच्या लेखणीनें अतिशयोक्तीचा आसरा केला असला तरी त्यांतील मुख्य मथितार्थ हा दारूच्या निशेमध्यें दारुडे लोक आपल्या कोंवळया अर्भकांना उघड्या डोळयांनीं जिवा-निशीं मारतात हीं दृश्यें प्रत्यक्ष अनुभवास येत असतांना तो अग-दींच खोटा आहे असें म्हणण्याचें कोणी धारिष्ट करणार नाहीं. त्याचप्रमाणें 'चघळीत असलेलें हाडूक खरजुल्या मांजराचें आहे कीं पिसाळलेल्या कुत्र्याचें आहे हें ओळखावें माझ्याच जिभेनें; आचा-र्यांची देखील ही प्राज्ञा नाहीं.' अशी शिष्यवर आपली प्रौढी मारीत असतांना दारूबाजांच्या वाऱ्यालासुद्धां उभें राहूं नये अशी वाचक-प्रेक्षकांच्या मनाची वृत्ति होतेच होते; पण खुद्द एखाद्या दारूबाजालाही स्वतःची स्वतःलाच किळस आल्यावांचून रहात नसेल असें विधान करण्यासही हरकत पडणार नाहीं.

ध्येयनिष्ठेनें प्रेरित होऊन लिहिलेलीं नाटकें काय किंवा इतर लिखाण काय, इतक्या तीव्रतेनें—इतक्या तीक्ष्णतेनें—लिहिलें तरच तें थोडें तरी परिणामकारक होण्याची आशा असते. निदान दारूसारखीं व्यसनें तरी नुसत्या अजीजीच्या समजावणीनें, मृदु मृदुल शब्दांच्या गोड बोलीनें किंवा कल्पनारम्यतेच्या गुदगुल्यांनीं कोणी कमी करूं म्हणेल तर ती इतरांची व स्वतःचीही केवळ फसवणूक आहे असेंच आम्ही म्हणूं. अशा व्यसनाधीन मनु-ष्याशीं विनोद करावयाचा तोसुद्धां केवळ त्याला हंसविण्यापुरताच न करतां त्या हंसण्याहंसण्यानें तो रडकुंडीला येऊन अखेरीस त्याला आपला जीव नकोसा होईल अशा प्राणघातक स्वरूपाचा केला पाहिजे म्हणजे **आस्वली थाटाच्या प्राणघातक गुद्गुल्या** केल्या पाहिजेत असें ध्वनित करून चालूं **'विनोद'** प्रकरणांतील शेवटच्या टप्प्याच्या रोखानें आम्ही मार्गी होतों.

सत्त्वपरीक्षा नाटकांतील विनोदाचें सारसर्वस्व !

श्री. खाडिलकरांचें नाटकांतील सर्वसाधारण **विनोदाचें वैशिष्ट्य** लक्षांत असणाऱ्या वाचकांना सत्त्वपरीक्षा नाटकांतील हरिश्चंद्र–तारामतीच्या कथानकांतील मुख्य सूत्र समजल्यानंतर त्यांतील विनोदाचें स्वरूप कशा प्रकारचें असेल हें सहज आकलन करतां येण्यासारखें आहे. एवढी ही गोष्ट गृहीत धरल्यानंतर लोकनायक होऊं इच्छिणारांनीं सत्यव्रत कां आणि कसें आचरावें याचा प्रत्यक्ष धडा घालून देणाऱ्या राजा हरिश्चंद्राच्या सत्त्वपरीक्षेंतील विनोदाचें स्वरूप दुनियेंतील लुच्चालफंग्यांच्या बाजारपेठेंतील असेल असा कोणी कयास बांधल्यास तो अगदींच चुकीचा आहे असें म्हणतां येणार नाहीं. आतां त्यांतील विवक्षित चित्रें आणि त्यांचें नक्की स्वरूप सांगतां येणार नाहीं ही गोष्ट निराळी. त्यासाठीं प्रत्यक्ष तें नाटकच चाळलें पाहिजे म्हणजे राजा हरिश्चंद्राच्या पार्श्वभूमीसाठीं म्हणून रंगविलेलीं विनोदी पात्रें सुरवातीपासूनच कशीं भडक **विरोधी स्वरूपांत** दाखविलीं आहेत हें दिसून येईल.

प्रसंग असा आहे कीं अयोध्या नगरीमध्यें राजा हरिश्चंद्राच्या राजसूय यज्ञाच्या समारंभाकरितां नवखंड पृथ्वींतीलच नव्हे तर नवखंड पृथ्वीबाहेरच्या काशीखंडांतीलही राजेरजवाडे, शेटसावकार, साधुसंत, तडीतापसी वगैरे सर्व लोक जमले आहेत व तो प्रसंग साधून त्यांच्या कानांवर जाण्यासाठीं हरिश्चंद्राच्या सत्याचरणाची द्वाही पुकारली जात आहे. अशा वेळीं राजसूय यज्ञाच्या समारंभासाठीं म्हणून गळयांत घालण्याकरितां तारामतीनें वीस लाखाला विकत घेतलेल्या खऱ्या कंठ्याऐवजीं दुसरा एक खोटा कंठा तिच्या पदरांत व्यापाऱ्यानें टाकला आहे व त्या खोट्या कंठ्याचे वीस लाख रुपये पचनीं पाडून पुन्हां खऱ्या कंठ्यासाठीं म्हणून तिच्यापासून वीस लाख रुपये जास्त उपटण्याची त्याची कारवाई सुरूं आहे. आणि हे शेटसावकार, व्यापारी व त्यांचे हस्तक हे कोठले रहिवासी-तर जेथें पंचमुखी परमेश्वर या न्यायानें महाजन पंच न्यायसभेंत बसतात व जेथें त्यांच्या सल्ल्याप्रमाणें कोतवाल व्यवहार चालवितो अशा सत्यनिष्ठ म्हणून गाजणाऱ्या काशीखंडाच्या राजधानींतील–

काशी नगरींतील ! विश्वामित्रासारख्या महर्षींच्या मुखांतून काशीनगरीचें स्वरूप वर्णन केलें तें जणूं काय सत्यनिष्ठांचें आगर म्हणून आणि तेथील प्रत्यक्ष परिस्थिति दाखविली ती जवळ जवळ खोट्यांच्या बाजाराची ! हरिश्चंद्राच्या पार्श्वभूमीचें हेंच वास्तविक स्वरूप होय. काशींतील रत्नपाल सावकार म्हणजे खोट्या व्यापाऱ्यांचा अग्रणी-त्याची बायको सुवर्णदासी म्हणजे थोड्याबहुत फायद्यासाठीं दुसऱ्याची–आपल्या कारकुनाची-नांवापुरती कां होईना पण बायको म्हणून घेण्यास तयार असणारी निर्लज्ज नार; त्याचा चित्रगुप्त कारकून हा वाटेल तसे खोटे जमाखर्च करून गोरगरीबांचे गळे कापण्यास नेहमीं सज्ज असणारा गायकसाई, काशीखंडांतील उपाध्ये म्हणजे वेदाक्षरांची ओळखही नसणारे पण नांवानें मात्र द्विवेदी, त्रिवेदी, चौवेदी आणि त्या नुसत्या नांवावर गरीब बिचाऱ्या भोळया बापड्या यात्रेकरूंना त्यांच्या खोट्यानाट्या वंशावळी दाखवून आणि त्यांच्या श्रद्धाळू मनाचा अवास्तव फायदा घेऊन त्यांना नाडणारे गांवगुंड ! काशी नगरांतील ही परिस्थिती सर्वस्वी खरी असेल किंवा कदाचित् थोडीबहुत खोटीही असूं शकेल; परंतु खाडिलकरांनीं तिची ती तशी **मुद्दाम निर्मिती** करून त्या कलंकित वातावरणांत सत्यप्रतिज्ञ राजा हरिश्चंद्राच्या भूमिकेची चमक विशेषत्वानें दाखविण्यास मदत घेऊन **नाटकाच्या प्रथम उठावाचा प्रमुख उद्देश** सुरवातीलाच साध्य केला.

दुसऱ्या अंकामध्यें राजा हरिश्चद्राच्या जोडीला महाराणी तारामती आणि राजपुत्र रोहिदास यांच्याही कसोटीची जोड नाटकाला द्यावयाची असल्यामुळें त्यांच्या तुलनेसाठीं म्हणून चित्रगुप्ताची बायको अन्नपूर्णा आणि मुलगा गंपूशेट हीं **मायलेकांचीं नवीं जोडपात्रें** निर्माण केलीं.आणि नवऱ्याला बायकामुलाचें पोट भरतां येईना म्हणून स्वतः अन्नपूर्णागृह काढून आणि मुलाला घोड्याचें दुकान काढून देऊन नवऱ्याच्या नालायकीचा डंका जगभर वाजविणारी अन्नपूर्णा आणि बापाला प्रत्यक्ष गाढव म्हणून त्यांच्या अकलेचे धिंडवडे काढणारा गंपूशेट या दोन पात्रांच्या विसंवादी पार्श्वभूमीवर, नवरा लांकडें फोडीत असतांना त्याच्या शेजारीं उभी राहून त्या लांकडाचे चबुतरे रचण्यांत समाधान मानणाऱ्या आणि अखेर नवऱ्याच्या प्रतिज्ञापूर्ती-

साठीं स्वतःची विक्री करून घेण्यांतही अभिमान बाळगणाऱ्या तारामतीचें आणि आईबापाच्या दुःखाशीं एकजीवित्वानें समरस होणाऱ्या रोहिदासाच्या मनोवृत्तीचें चित्र रेखाटून नाटकांतील **सरस निरस पात्रांचा तुलनात्मक दृष्ट्या विचार** करीत करीत दुसऱ्या अंकाची चढण चढून जाण्यास वाचकांना प्रत्यक्ष मदत केली आहे.

तारामतीच्या कसोटीनंतर तिसऱ्या अंकामध्यें बाळ रोहिदासाच्या सत्त्वपरीक्षेचा प्रसंग होता व त्या प्रसंगाची खुलावट गंपूशेटच्या चारित्र्यानुरोधानें करून तीं **दोन्हीं चित्रें दुनियेच्या सराफ कट्ट्यावर** त्यांची पारख होण्यासाठीं म्हणून मांडून ठेवलीं; अर्थात् रोहिदासाच्या चित्राची किंमत करण्यास जें चलन उपयोगांत आणावयाचें तेंच चलन गंपूशेटच्या बाबतींतही उपयोगांत आणलें पाहिजे ही गोष्ट क्रमप्राप्तच होती; सबब रोहिदासाच्या अंतिम कसोटीची दिशा दाखविण्यासाठीं तिसऱ्या अंकाच्या सुरवातीलाच त्याला रंगभूमीवर उपासपोटीं आणून आपल्या आईजवळ—तारामतीजवळ—हरिश्चंद्रानें पाठविलेल्या भाकरीचा एखादा शिळा तुकडा मागण्यास लावलें आहे आणि हेंच चलन गंपूशेटच्या बाबतींतही पण उलट दिशेनें चोखाळलें आहे. बाळ रोहिदासाच्या पोटांत भुकेचा वणवा पेटला असून भाकरीच्या तुकड्यासाठीं हरिश्चंद्राच्या वाटेकडे तो डोळे लावून बसला आहे; परंतु तो रिकाम्या हातीं आलेला पाहून आपल्या जिभेलाच नव्हे तर आपल्या स्वाभाविक भुकेलाही त्यानें आळा घालण्यास सुरवात केली आहे. **रोहिदासाच्या या आत्मसंयमनाच्या प्रवेशावर गंपूशेटच्या आधाशीपणाचा प्रवेश** टाकून नाट्याचार्यांनीं आपल्या नाट्यलेखनाच्या वैशिष्ट्याचें मोठ्या कुशलतेनें प्रदर्शन केलें आहे. याबाबत वाचकांनीं प्रथम हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं **नाट्याचार्यांचें नाट्यलेखन** आणि विशेषतः त्यांतील प्रसंगनिर्मिती ही **खेळाडू मल्लांच्या कुस्तीप्रमाणें** परस्पर गुंठनात्मक असते. साधारणतः कुस्तीच्या आरभीं उभय मल्लांच्या सलामीची देवाणघेवाण होऊन पहिले पवित्रे टाकले जातात; त्यानंतर एक दुसऱ्यावर डाव टाकतो व दुसरा त्यावर तोड करून त्याबरोबरच आपलाही नवा डाव पहिल्यावर टाकतो; पुन्हां त्यावर तोड करून पहिला मल्ल दुस-

त्याला पेंचांत धरतो आणि अशा रीतीनें उभयपक्षीं झुंज होऊन अखेर लायक खेळाडूच्या पदरीं यशाचें माप पुरेपूर पडतें! तंतोतंत **हाच खेळाडूपणा नाट्याचार्यांच्या नाट्यप्रांगणांतही दृष्टो**त्पत्तीस येतो.

सत्त्वपरीक्षा नाटकांतील तिसऱ्या अंकाच्या सुरवातीला भुकेच्या बाबत रोहिदासाला आत्मसंयमन करावयास लावला आहे, तर त्याच्या मागोमाग सुवर्णदासीकडून हलवायांचीं दुकानें लुटवून सर्व काशीक्षेत्राला अन्नदान–भंडारा करविला आहे आणि सुग्रास अन्नाच्या त्या लयलुटींत मिष्टान्नानें आकंठ तृप्त होऊनच न थांबवितां लाडूचे हारेच्या हारे डोक्यावर घेऊन गंपूशेटला घराकडे धांवत सोडला आहे; इतकेंच नव्हे तर हाऱ्यांतून रस्त्यावर पडलेले लाडू पुन्हां गोळा करून हाऱ्यांत भरण्यास त्याच्या आईकडून–अन्नपूर्णाकडून–प्रत्यक्ष मदत करवून मागील प्रसंगावर प्रवेशाचा पडदा टाकीत असतांनाच **पुढील प्रवेशाच्या रंगतीची तयारी** करविली आहे आणि गंपूशेटच्या आधाशीपणाच्या अतिरेकाची पार्श्वभूमी घेऊन तीवर रोहिदासाच्या अन्नत्यागाच्या प्रतिज्ञेचा प्रवेश रंगविला आहे आणि हीच त्या प्रवेशाच्या **यशाची गुरुकिल्ली** आहे.

चवथ्या अंकांतील विनोदही असाच मुख्य भूमिकांना पोषक होण्यासारखाच रंगविला आहे. अन्नत्यागाच्या घोर प्रतिज्ञेमुळें रोहिदास मृत्युपंथाला लागला आहे. अशा वेळीं सुवर्णदासीकडून दक्षणेच्या मिषानें पैसे उकळण्याचा प्रयत्न करणारे बच्चाजी दलाल आणि मांत्रिक, त्याचप्रमाणें रोहिदासाच्या मर्तिकाला काशीचे महाजन जमतील त्यावेळीं त्यांना आपला मुखडा नीटनेटका दिसण्यासाठीं मौल्यवान वस्त्रांचें लेणें लेवून त्यावर वेणीफणीचा थाटमाट करण्यांत जिवाचा अट्टाहास करणारी सुवर्णदासी, यांचा निर्भर्त्सनादर्शक विनोद हा रोहिदासाच्या मृत्युशय्येवरच्या **आगामी प्रवेशाचा उत्कटतेनें उठाव** करणारा असाच आहे. त्याचप्रमाणें रोहिदासाच्या हृदयद्रावक मृत्यूनंतर खोट्या साक्षी देऊन त्याची प्रौढी मारणारे आणि त्या साक्षीमुळें रोहिदासाबरोबर तारामतीही महास्मशानाचा रस्ता धरणार व आपल्या लांकडाच्या वखारीला दोन गिऱ्हाइकें जास्त मिळणार या

आनंदांतच गर्क असणारे चित्रगुप्त आणि बच्चाजी दलाल यांचीं चित्रें हीं सत्यप्रतिज्ञ राजा हरिश्चंद्राच्या प्रतिज्ञापूर्तीच्या अगदीं विरुद्ध सीमेचीं म्हणून दाखविल्यामुळें, महास्मशानांत तारामतीचा वध करतांना आचरलें जाणारें त्याचें धीरोदात्त वर्तन जास्तच परिणामकारक वठविण्यास मदत करतात.

येणेंप्रमाणें उद्दिष्ट विषयाच्या हेतुसिद्धीसाठीं नाटकांतील विनोदी पात्रें प्रमुख पात्राशीं आणि विशेषतः प्रतिपाद्य विषयाशीं कशा खेळीमेळीच्या धोरणानें नाचवावीं लागतात, हा सत्त्वपरीक्षा नाटकाच्या अनुरोधानें चर्चा केलेला विषय अभ्यासू मनावर चांगलाच प्रकाश पाडणारा आहे असें मानण्यास बिलकूल हरकत नाहीं.

आतां या विवेचनसरणीमध्यें एकच पण **महत्त्वाची शंका** येण्यासारखी आहे आणि ती म्हणजे वरील विनोदी म्हणून गणलेलीं पात्रें खरोखरीच 'विनोदी' या सदरांत पडूं शकतात किंवा नाहीं; कारण त्या पात्रांची आंखलेली स्वभावरेषा 'विनोद' या सदरांत पडणारी दिसत नसून तिचें स्वरूप त्यांची खलवृत्ती दर्शित करणारें आहे. खोटे जमाखर्च लिहून आणि व्यापारधंद्यांत दिखाऊ दिवाळीं काढून अंतर्यामी तळीराम गार करून बसणारा चित्रगुप्त, नवऱ्याच्या खोट्या कामांत त्याच्या हाताला हात लावून आणि फराळाचें दुकान काढून त्या धंद्यांतही नवऱ्याच्या पावलावर पाऊल टाकून चालणारी अन्नपूर्णा आणि तारामतीशीं लग्न करण्याच्या हेतूनें तिला लिलावांत विकत घेण्याची इच्छा आपल्या आईजवळ प्रगट करून वरील इरसाल आईबापांच्या पोटीं जन्म घेतल्याचें सार्थक करून दाखविणारा गंपूशेट; याचप्रमाणें गोरगरीब यात्रेकरूंना नाडून आणि खोट्या वंशावळी तयार करून त्यांच्यापासून दक्षणा उपटणारा बच्चाजी आणि प्रत्यक्ष नवऱ्याच्यासमोर लहान मोठ्या फायद्यासाठीं नंग्या निर्लज्जपणानें दुसऱ्याची बायको म्हणून भासविणारी, असहाय तारामतीला आपल्या दुर्वचनांनीं आणि अनिर्वचनीय—अर्वाच्य शब्दांनीं छेडणारी आणि बाळ रोहिदास मृत्युशय्येवर असतांना स्वतःच्या कपड्यालत्त्याच्या आणि दागदागिन्यांच्या डामडौलांतच गर्क असणारी चवचाल सुवर्णदासी—

हीं काय विनोदी पात्रें म्हणून समजावयाचीं ? असा सकृद्दर्शनीं रास्त वाटणारा सवाल कोणीही करण्याचा संभव आहे व त्याचा थोडा-बहुत खुलासा करणें भाग आहे; आणि तो हा कीं वर वर्णिलेलीं विनोदी पात्रें जरी वरकरणी नीचवृत्तीचीं अशीं दिसतात, तरी हरिश्चंद्र तारामती यांचा नाश करण्याचा त्यांचा हेतू नसतो. तीं सर्व पात्रें मुख्यतः स्वार्थामार्गे लागलेलीं आहेत आणि त्या मार्गांत तीं असतांना त्यांच्या हातून कोणाचें, किती आणि कशा तऱ्हेचें नुकसान होत आहे, त्याची कल्पना स्वार्थांधतेमुळें त्यांना होत नाहीं, अशी परिस्थिति आहे. हरिश्चंद्राच्या सत्यप्रतिज्ञेची द्वाही जमाखर्चाच्या वहींत शेटजीच्या नांवें जमा करून सरकारचे नांवें खर्चीं टाकणें, अपशब्दांनीं आपली कोणीं हेटाळणी केली तर तशाच अपशब्दांची लाट आपण आपल्या पुढच्या पिढीपर्यंत—मुलांपर्यंत—ढकलून त्यांतच समाधान मानून घेणें, नुसत्या जमाखर्चाच्या सहाय्यानें तारामतीच्या चारित्र्या-वर आपण अनीतीचे शिंतोडे टाकूं शकूं अशी वेडगळ समजूत करून घेणें, हरिश्चंद्राच्या किंमतीचा शंभर शंभर मोहरांनीं वाढणारा सवाल एकेक कवडी—कवडीनें चढाविणें, हें काय चित्रगुप्ताच्या खलवृत्तीचें स्वरूप मानावयाचें ? त्याचप्रमाणें भररस्त्यांत आपल्या नवऱ्याला 'मूर्ख—गाढव ' म्हणून म्हणत असतांना 'आपलींच माणसें, त्यांना आपण असें रस्त्यांत बोलूं नये' असा आपल्या मुलाला तेथेंच उपदेश करणारी अन्नपूर्णा, आणि आपला बाप आपणाला श्राद्धपक्ष करूं देत नाहीं म्हणून आईजवळ तक्रार करणारा गंपूशेट, अशा या भरमसाट पात्राकडे पाहण्याची दृष्टी **विनोदाशिवाय** दुसरी कोणती ठेवावयाची ?

अशा रीतीनें पात्राचें दिखाऊ स्वरूप विनोदी ठेवून नाटकाच्या हेतुसिद्धिसाठीं म्हणून त्याचें पर्यवसान मात्र तिरस्कृतींत करावयाचें हेंच खाडिलकरांच्या या **विनोदी पात्राचें वैशिष्ट्य** होय. मानापमान, विद्याहरण या नाटकांत लक्ष्मीधर, शिष्यवर या पात्रांचीही अशीच ठेवण ठेविली आहे. आणि अशा या रचनेचें मुख्य रहस्य म्हणजे नाटकांतील प्रमुख पात्रांस उठाव देऊन **नाटकाच्या इष्ट-सिद्धीस मदत** करणें हेंच होय.

सत्त्वपरीक्षेंतील **विनोदाचें हेंच सारसर्वस्व** होय.

संगीत द्रौपदी नाटकांतील विनोदाचें स्वरूप.

द्रौपदी नाटकांतील विनोदाची छाया नाटकाच्या अगदीं सुरवातीलाच म्हणजे सूत्रधार–नटीच्या प्रवेशांतच जुगाराबाबत त्यांच्या संवादाचा ओघ नेऊन दाखविली आहे, या गोष्टीकडे लक्ष दिलें म्हणजे नाटकांत जुगाराचाच विनोद असला पाहिजे या गोष्टीची खात्री पटते. आतां त्या विनोदांची साक्ष पहिल्या अंकांतच कां पटविली नाहीं हा मुद्दा निराळा आहे आणि त्याला उत्तर देणेंही फारसें अवघड नाहीं.

नाटकांतील **हास्यरसाचें अधिष्ठान** मुख्यतः त्यांतील करुणरसावर आहे, असें आम्हीं आमच्या पूर्वविवेचनांत ध्वनित केल्याचें वाचकांना आठवत असेलच; अर्थात् प्रत्येक अंकांत विनोदी भाग टाकलाच पाहिजे किंवा नाहीं आणि टाकलाच तर तो कोणत्या ठिकाणीं टाकला पाहिजे या गोष्टी मुख्यतः नाटकाच्या अंतर्गत परिस्थितीवर आणि त्यांतही त्यांतील करुणरसाच्या तीव्रतेवर अवलंबून राहील. परंतु तशा तऱ्हेच्या परिस्थितीचा ओघ '**द्रौपदी**'च्या पहिल्या अंकांत दिसून येत नाहीं. एक तर '**द्रौपदी**'चा पहिला अंक हा एकप्रवेशी असल्यामुळें व नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशाची खाडिलकरांची प्रथा महशूर असल्यामुळें नाटकाचा मांड मांडण्यांतच पहिल्या अंकाची मर्यादा पूर्ण होऊन गेली आहे; शिवाय त्या प्रवेशांत करुणरसाला फारसें स्थान नसल्यामुळें, उलटपक्षीं कौरवांच्या होत असलेल्या फजितवाड्यामुळें मधून मधून उत्पन्न होणाऱ्या वाचक–प्रेक्षकांच्या हास्यलहरींना निराळ्या हास्यरसाची अवश्यकताच भासत नाहीं; सबब '**द्रौपदी**'च्या पहिल्या अंकांत स्वतंत्र अशा विनोदी भागाला जागाच नाहीं असें म्हणणें अगदींच अवास्तव होणार नाहीं. तथापि हास्यरस म्हणजेच नाटकाचें जीवन, हाच ज्यांचा समज आहे; दहा दहा पांच पांच मिनिटांनीं विनोदाचा आणि तोसुद्धां पाचक म्हणजे निर्भेळ विनोदाचा एखादा लहानसा गुळमट घुटका घेतल्याशिवाय मुख्य कथानकाचें जडान्न पचविण्याची ज्यांची धारणाशक्ति नाहीं अशा क्षीणप्रकृति लोकांना '**द्रौपदी**'चा **पहिला अंक अगदींच रुक्ष** वाटण्याचा संभव आहे ही गोष्ट मात्र नाकबूल करतां येणार नाहीं.

दुसऱ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत विनोदी कथाभागाचा थोडासा प्रस्ताव करून दुसऱ्या प्रवेशांत विषयाच्या अनुरोधानें त्याचा विस्तार केला आहे. तथापि त्यांत नाट्याचार्यांच्या सांप्रदायाप्रमाणें जुगाराच्या व्यसनावर तीव्र तडाखे ओढलेले दिसत नाहींत; उलट जुगाऱ्यांचा राजा जो अक्षपाल तो या व्यसनाच्या जोरावर शकुनीच्या गांधार देशांतील अक्षवती नगरीच्या राज्यावर बसून खरोखरीचा राजा झाल्याचें दाखविलें आहे; त्यामुळें जुगारासंबंधीं जो तिटकारा वाटावयास पाहिजे तो वाटत नाहीं. फक्त कथानुसंधानाच्या दृष्टीनें मात्र या प्रवेशांत हुकमी दान घेणारे जरासंधाच्या हाडाचे फासे अक्षपालाकडून शकुनीच्या हातीं पडल्यामुळें त्या प्रवेशाचें महत्त्व पटतें आणि त्या फाशांच्या जोरावर शकुनीमामा नाटकाला कसा रंग आणतात इकडे लक्ष वेधलें जातें.

दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं धर्मराजानें कौरवांशीं द्यूत खेळण्याला संमति दिल्यानंतर प्रत्यक्ष द्यूतसभेमध्यें पांडव जिंकले जाऊन ते कौरवांचे दास होईपर्यंत खेळाचे रंग कसे कसे बदलत गेले याचें शब्दचित्र तिसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत विनोदी' पात्रांच्या तोंडून दर्शित केलें आहे. या प्रवेशांतील—या प्रवेशांतीलच काय पण सबंध 'द्रौपदी' नाटकांतील—विनोद फारसा मजेदार नाहीं किंवा त्यामध्यें खाडिलकरी थाटाची फारशी खोंचही नाहीं. तथापि नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाशीं आणि कथानकाशीं समरसता हे गुण त्यांत उत्कटतेनें वास करीत असल्यामुळें तो विनोद त्याज्य म्हणून त्याचा अनादर करतां येत नाहीं.

एकंदरींत विनोदाच्या दृष्टीनें द्रौपदी, सवतीमत्सर आणि मेनका हीं नाटकें **नीरस** आहेत; सत्त्वपरीक्षा, प्रेमध्वज, कीचकवध, कांचनगडची मोहना, सवाई माधवराव यांचा मृत्यु हीं नाटकें **मध्यम** आणि स्वयंवर, विद्याहरण, मानापमान, भाऊबंदकी, बायकांचें बंड हीं त्यांतल्या त्यांत **सरस** अशीं आहेत असें आमचें सर्वसाधारण मत—मतमतांतराला किंचितशी जागा ठेवून—नमूद करून ठेवण्यास आम्हास फारसा संकोच वाटत नाहीं. खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोद वाचक-प्रेक्षकांच्या हंसून हंसून मुरकुंड्या वळविण्याइतका उत्कट नसतो ही गोष्ट जशी त्यांच्या अंधभक्तांनासुद्धां कबूलच करावी

लागेल, तशी त्याबरोबरच त्यांचा विनोद—त्यांच्या अगदीं निरस म्हणून वर दर्शविलेल्या नाटकांतील विनोदसुद्धां—नाट्यकथेला आणि त्यांतील कथाविषयाला सोडून दूर जात नाहीं ही वस्तुस्थितिही त्यांच्या काटेकोर टीकाकारांनाही नाकबूल करतां येणार नाहीं. असो.

इतक्या नाट्यविषयक प्रमुख बाबींचा विचार केल्यानंतर आणि त्याचें प्रत्यक्ष प्रमाण खाडिलकर यांच्या नाटकांत पाहिल्यानंतर आतां ही चर्चा पूर्ण झाली; कारण खाडिलकरांच्या नाटकाचें झालें इतकें परीक्षण आणि निरीक्षण वाङ्मयदृष्ट्या त्यांचें नाट्याचार्यत्व कायम करण्यास पुरेसें आहे असें पुष्कळांना वाटण्याचा संभव आहे आणि तो अगदींच अवास्तव आहे असें नाहीं; तथापि नाटकामध्यें मुख्यतः **नाट्याला अवसर** असल्याशिवाय आणि त्याच्या कसोटीला खाडिलकरांचीं नाटकें पुरेपूर उतरतात हें दिसल्याशिवाय त्यांची **नाट्याचार्य ही पदवी सार्थ** होणार नाहीं; सबब त्या अवशिष्ट राहिलेल्या प्रमुख बाजूचा संक्षेपतः विचार करून चालू चर्चेची कड गांठावी हें बरें.

प्रस्तुत विवेचनाच्या सामान्य चर्चेत **नाट्याला अवसर** या विषयासंबंधानें आमचे विचार मांडीत असतांना "नाटकांतील नाट्य म्हणजे काय हें लिहून दाखवून समजण्यासारखें नाहीं; तें प्रत्यक्षच दाखविलें पाहिजे आणि इतकें करूनही त्यामध्यें एकमत होणार नाहीं तें निराळेंच. × × × थोडक्यांत लिहावयाचें म्हणजे नाटकांतील नाट्य हें त्यांतील रसपरिपाकावरच बव्हंशीं अवलंबून असतें. × × × अर्थात् हें नाट्यकौशल्य नाट्यप्रसंगाच्या उत्कटतेवर, विचारोघाच्या तीव्रतेवर आणि विशेषतः भाषेच्या जिवंतपणावर अवलंबून राहील." हें आमचें विधान वाचकांच्या स्मरणांतून गेलें नसेलच. तरी त्या विवेचनसरणीचा तोच दृष्टिकोन कायम ठेवून खाडिलकरांच्या नाटकाकडे चिकित्सकतेनें पाहूं लागल्यास नाट्याचार्यांच्या **नाट्यकलाभिज्ञतेचीही प्रचीती** येते; पैकीं त्यांच्या भाषेच्या जिवंतपणाविषयीं आणि विचारोघाच्या तीव्रतेविषयीं शंका घेणारा वाचक विरळाच सांपडेल, आणि तसा कोणी असलाच तर तो त्यांची केसरीची संपादकीय कामगिरी आणि त्यांचें नाट्यलेखन याबाबत अनभिज्ञच असला पाहिजे. पांढऱ्यावर काळें करून बेकारीचा डाग छप-

विणाऱ्या फुकट्या लेखकासाठीं ललित वाङ्मयाचें बेमर्याद दालन उघडून देणाऱ्या आधुनिक काळाची गोष्ट सोडून द्या, पण नुसता वर्तमानपत्राचा साधा बातमीदार म्हणूनही लेखणी हातीं घेणें ज्याकाळीं अत्यंत अवघड वाटत असे, अशा जबाबदार काळीं एकमेवाद्वितीयम् अशा **केसरीसारख्या प्रमुख वर्तमानपत्राच्या मुख्य संपादकाची माळ लोकमान्य टिळकांसारख्या कडव्या लेखकानीं खाडिलकरांच्या गळ्यांत आत्मविश्वासानें घातली** ती त्यांच्या भाषेचा जिवंतपणा, विचारोघाची तीव्रता आणि त्यांची लेखनशैली याची जाणीव असल्याशिवाय घातली नाहीं. यद्यपि त्या गोष्टीला २५-३० वर्षें लोटून गेलीं व या अवधींत लेखक म्हणून अनेक लेखणीबहाद्दर मराठी वाङ्मयक्षेत्रांत अवतीर्ण झाले, परंतु त्यांत **कै. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरां**प्रमाणें जाज्वल्य–जिवंत भाषा लिहिणारे जे कांहीं पांच चार लेखक नांव घेण्यासारखे म्हणून सांगतां येतील त्यांत **खाडिलकरांचें नांव अग्रभागीं** येईल असें म्हणण्यास फारशी हरकत नाहीं आतां या जिवंत भाषेप्रमाणें प्रस्तुत नाट्यविषयकबाबत विशेषत्वानें विचारांत घेण्यासारखी बाब म्हणजे नाट्यप्रसंगाची उत्कटता आणि रसपरिपाक होय, कारण या दोन मुद्यांवरच नाटकांतील नाट्य हें बऱ्हंशीं अवलंबून असतें; तथापि नाटकांतील नाट्याप्रमाणें नाट्यप्रसंगाची उत्कटता आणि रसपरिपाक म्हणजे काय हें लिहून दाखवून समजून देतां येण्यासारखें नाहीं आणि इतकें करूनही त्यामध्यें एकमत होणार नाहीं तें निराळेंच. वाचकांच्या रसज्ञतेचा तो प्रश्न आहे, सबब या प्रश्नाबाबत त्यांच्या मनोमय साक्षीवरच विसंबून राहून खाडिलकरांच्या नाटकांतील केवळ स्थळ निर्देश करून दाखविण्यासाठीं त्यांच्या नाट्यसंसारांतच एकदम प्रवेश करूं.

या नाट्यप्रसंगाचें परीक्षण करीत असतांना इतर बाबीप्रमाणें **नाट्याच्या बाबतही कलाविकासाची दृष्टि** नाट्याचार्यांनीं सोडली नाहीं म्हणजे त्यांच्या नाटकामध्यें नाट्यप्रसंगाचीही उत्कटता उत्तरोत्तर तीव्रतर झाली आहे ही वस्तुस्थिति त्यांच्या अगदीं सुरवातीच्या नाटकामध्येंही प्रत्ययास आली म्हणजे नाट्यलेखनामध्यें खाडिलकरांची लेखणी कशी स्वयंसिद्ध आहे याची जाणीव होईल.

कांचनगडच्या मोहनेंतील नाट्यप्रसंग.

अंक १ ला.

प्रवेश १ ला—मोहना, यमुना आणि हंबीरराव हीं पात्रें मनांतून खिन्न वृत्तीचीं. 'कोणीतरी अवदसेनें आपल्या नवऱ्यावर चेटूक केल्यामुळें आपण त्याच्या प्रेमास अंतरलों,' या विचारानें यमुना खिन्न, 'माझ्या लग्नाच्या आदले दिवशीं मला एकटीला गांठून मोऱ्यांच्या हिरव्या महालांत हंबीररावानीं माझी शेवटची मनधरणी केली होती! हंबीररावाच्या मनास मोह पाडणारी अवदसा कोण बरें?—मोहना तर नसेल ना!' या विचारानें मोहना स्वतःशीं साशंक, अशा कष्टप्रद मानसिक अवस्थेंत दोघींनींही हंबीररावाशीं निष्कपटी प्रेमळपणानें बोलण्याचालण्याचा भाव करणें हें काम सोपें नव्हे. त्याचप्रमाणें मोहनेच्या भेटीविषयीं अत्यंत आतुर झालेल्या मनाची ओढ जबरदस्तीनें आवरून धरणें आणि यमुनेविषयीं तिरस्कार दाखविणाऱ्या मनोवृत्ति दडपून टाकून तिच्याविषयीं प्रेमळ भावनांचें नाटक करणें हीं कामें **नाट्यनिपुण नटाला** जितकीं **उल्हासदायक** तितकींच **भाडोत्री नटाला** तीं **कष्टदायक** आहेत.

प्रवेश दुसरा:—या प्रवेशाचा पूर्वार्ध राजकारणाच्या वाटाघाटीं-मुळें रसिकांना जरी नाट्यदृष्ट्या रुक्ष वाटण्यासारखा असला तरी त्याची कसर उत्तरार्धांत सव्याज भरून काढली आहे. त्यांतील मोहना—यमुना यांच्या झोंपाळ्यावरील ओंव्या म्हणजे त्या बालमैत्रिणींच्या सहजसुंदर अशा निर्व्याज **प्रेमभावाच्या एकांतिक दर्शनाचें अत्युत्कृष्ट स्थान** आहे आणि त्याच प्रसंगाच्या अत्युत्कृष्ट बैठकीवर मांडलेला प्रतापरावाच्या महालांतील मोहनेचा शृंगार—प्रवेश कोणत्याही आणि कशाही दुःखीकष्टी मनाला कांहीं काल आनंद-शैलावर नेऊन बसविणारा आहे आणि अशा आनंदगिरीवर आपल्याला नेणारें नायक—नायिकेचें जोडपें 'मोहने, तुला खरें सांगूं का, मोहित्यांची मोहना माझी राणी ज्यावेळीं झाली त्यावेळीं माझ्या आष्युयांतील सर्वांत मोठी चूक मीं केली असें मला वाटतें.' या प्रस्तावापासून जेव्हां स्वतःच त्या आनंदगिरीवरून खालीं कोसळूं लागतें, तेव्हां तें स्थित्यंतरही **नाट्याच्या दृष्टीनें फारच बहारीचें** वाटतें.

अंक २ रा.

प्रवेश १ ला—या प्रवेशांतील प्रतापरावाचीं वीररसाचीं भाषणें आणि त्यांतल्यात्यांत पिलाजी, हंबीरराव व दादासाहेब यांच्या घालपाड्या उपदेशाला 'यांच्या वयाकडे पाहतांना तालिकोटास यानीं उभारलेल्या पापाच्या पर्वताकडे नको का पहावयाला ?' हें प्रतापरावानें दिलेलें उत्तर एखाद्या निर्बल व निरुत्साही अशा मरतमढ्यालाही स्फुरण चढविणारें आहे. केवळ भाषेच्या ओजस्वितेनें **नाटकामध्यें आपोआप नाट्य** कसें निर्माण होऊं शकतें याचा दाखला म्हणून हा प्रवेश दाखवितां येण्यासारखा आहे.

प्रवेश २ रा—या प्रवेशांतील पिलाजींचा मिस्किलपणा आणि लक्ष्मीचें आशानिराशेच्या झोल्यावरील आंदोलन हें निरनिराळ्या स्वरूपांत नाट्यरूपानें दाखवितां येण्यासारखें आहे.

प्रवेश ३ रा—यांतील पूर्वभाग मोहनेच्या वत्सलरसानें परिपूर्ण भरलेला असा आहे आणि त्यानंतरचा तिचा हंबीररावाशीं झालेला संवाद तिची देशभक्ती, धर्मपरायणता आणि पतिनिष्ठा या गुणत्रयीमुळें तिच्या मनांत उत्पन्न झालेल्या आत्मविश्वासाचें प्रत्यंतर आहे; त्यांतही 'काय ? हंबीरराव, तुम्ही मला अडविणार ? हा मोऱ्यांचा हिरवा महाल नव्हे बरें ! सरका मागें मुकाट्यानें.' ही मोहनेनें हंबीररावाला दिलेली जरब आणि हंबीररावानें तिची केलेली तात्कालिक अंमलबजावणी ही खऱ्या आर्यकन्येच्या धर्मप्रभावाची साक्ष आहे. हा प्रसंग छोटासाच; पण त्यांत **नाट्याला पुष्कळच अवसर** आहे !

अंक ३ रा.

या अंकांतील पहिले दोन तीन प्रवेश नाट्याच्या दृष्टीनें किरकोळ स्वरूपाचेच .आहेत. रंगभूमीवर अथवा कथानकामध्यें थोडीबहुत हालचाल उत्पन्न करणारा असा चौथा प्रवेश आहे; त्यांतील प्रतापरावानें सैन्याला उद्देशून केलेलें भाषण कोणत्याही रीतीनें शब्दाची कवाईत अथवा कल्पनेची कसरत करून दाखविणारें नसूनही वाचकांच्या मनोवृत्ती वीररसानें उचंबळून सोडणारें असें अत्यंत प्रभावी असें वठलें आहे आणि हीच नाटकामध्यें नाट्याला अवसर आहे कीं नाहीं हें पाहण्याची खरी कसोटी आहे.

प्रवेश ५ वा—यांत प्रथमतः दारूबाज पहारेकऱ्यांचा एक लहानसा प्रसंग आहे. तोंडें वेडीवांकडीं करीत अडखळत अडखळत बोललें चाललें म्हणजे तो दारूबाजांचा अभिनय म्हणून संपादला जातो आणि एकएकटें पात्र असा एकसाची अभिनय करून आपलें काम रेटून नेतेंही, परंतु या प्रवेशांतील दारूबाजांची लीला ही एकट्या दुकट्या पात्रांची नसून ती सामुदायिक आहे; अर्थात् कोणत्याही तऱ्हेचा रसभंग होऊं न देतां तो प्रवेश यथासांग वठविणें हें काम जितकें वाटतें तितकें सोपें नाहीं. त्यानंतरचा दादासाहेब, लक्ष्मी आणि पिलाजीराव यांच्या मादिरापानाचा प्रवेश आणि त्यांतील दादासाहेबांचा—अशी लवे तशी लवे—या ठेक्यावरील नाच आणि अशा बेजबाबदार आणि नावडत्या नवऱ्याला आपल्या याराच्या सुखसोयींसाठी जिवानिशीं बळी देण्यास तयार झालेल्या लक्ष्मीच्या उलट्या दिलाची कामगिरी आणि त्यावर पिलाजीनें केलेलें भाष्य हे प्रसंग त्या त्या नटांना आपलें नाट्यकौशल्य दाखविण्यास अत्यंत योग्य असेच आहेत.

अंक ४ था

प्रवेश १ ला—यांतलि मोहनेच्या मनाचें सुरवातीचें आंदोलन नाट्याला फारच बहार आणणारें आहे. त्यानंतरचा हंबीरराव-माहनेचा हातघाईचा प्रसंग, दारूच्या कोठाराला आग लागून कांचनगडचा बुरूज जमीनदोस्त झाल्यामुळें बावरून गेलेल्या अश्राप मोहनेनें दगाबाजांना दिलेले शिव्याश्राप आणि हंबीररावास पिलाजी घेऊन गेल्यानंतर मोहनेचा उन्मळून आलेला शोकावेग हे कांचनगडच्या मोहनेंतीलच किंवा नाट्याचार्यांच्या सर्व नाटकांतीलच नव्हे तर **मराठी नाट्यसृष्टींतलिही नाट्याचे नमुने** म्हणून दाखवितां येण्यासारखे आहेत. या प्रवेशांतलि हंबीररावाची भाषाही—नाट्याला पोषक अशीच वठली असल्यामुळें सबंध प्रवेशच नाट्यपूर्ण असा वाटतो.

प्रवेश २ रा—यांतील पिलाजीची भाषा अत्यंत साधी अशीच असली तरी त्यांत शब्दागणिक खलवृत्ति भरली आहे आणि ती दिसूं न देण्यांतच खरें नाट्य आहे. या ठिकाणीं हंबीररावाचीं एक दोनच

भाषणें आहेत, पण तीं प्रेमवेडाचीं प्रतीकें आहेत आणि प्रेमवेड्याचें सोंग यथासांग वठविणें किती अवघड काम आहे हें 'जावें त्याच्या वंशा तेव्हांच कळण्या'सारखें आहे.

प्रवेश ३ रा—विजापूरकरांना धूळ चारून विजयानगराचें तक्त पुन्हां स्थापण्याची पुरेपूर शक्ति स्वतःच्या मनगटांत असलेल्या-पण मुत्सद्दीपणाच्या अभावीं शत्रूच्या विश्वासघाताला बळी पडलेल्या-प्रतापरावाच्या हताश मनाची तळमळ दाखविणारा हा प्रवेश रंगेल मनालाही निराशेनें खिन्न करणारा आहे आणि म्हणूनच त्यांत नाट्य आहे असें विधान करणें चुकीचें नाहीं. या प्रवेशाच्या अखेरीला चंपा दासी आल्यावर तिच्याजवळ मोहनेची चौकशी करतांना प्रताप-रावाच्या मनाची होत असलेली खळबळ आणि त्या अस्वस्थ मनःस्थितींत हृदय कठोर करून मोहनेच्या महालांत पाय टाकण्याच्या अगोदर त्यानें देवाची केलेली प्रार्थना एखाद्या निर्घृण हृदयालाही थिजवून सोडण्यासारखी आहे; अर्थात् अशा ठिकाणीं अभिनयाला वाव नाहीं असें एखाद्या अरसिकालाही म्हणतां येणार नाहीं.

प्रवेश ४ था—उज्वल देशाभिमानानें प्रेरित असलेल्या प्रेमी जोड-प्याच्या निर्वाणीच्या निरोपाच्या या प्रसंगांतील प्रत्येक भाषण, प्रत्येक वाक्य, प्रत्येक शब्द अंतःकरण पिळवटून काढणारा आहे; त्यांतही मूर्च्छना येऊन पडलेल्या मोहनेला—आपली निराश्रित बायको म्हणून—जाधव कुळाच्या देवतांच्या स्वाधीन करून आणि तिची अब्रू राख-ण्याची जबाबदारी विजयानगरच्या देवतांच्या व साधुसंतांच्या अंगा-वर सोंपवून आपल्या धर्माचा छळ करणाऱ्यांचा सूड घेण्यासाठीं महालाबाहेर पाऊल टाकतावेळचा प्रसंग तर अतुलनीय असा आहे; त्यानंतरही मूर्च्छेनेंतून सावध झाल्यावर प्रतापरावाच्या मागोमाग लढाईवर जाण्यापूर्वी मोहनेनें केलेली निरवानिरव आणि आपल्या लहानग्या मुलासाठीं सांगितलेला शेवटचा निरोप तर स्त्रीहृदयाच्या नात्यानें विचार करतां प्रतापरावासारख्या धीरोदात्त नायकाच्या धर्म-पत्नीला शोभणारा—नव्हे—वरील प्रसंगापेक्षांही जास्त उदात्त असा आहे. **नाट्याची खरी कसोटी** लागत असते ती अशाच अवघड प्रसंगीं होय !

अंक ५ वा.

प्रवेश १ ला—मोहनेसाठीं प्रेमानें अक्षरशः वेडावलेल्या हंबीररावाच्या पात्राला आपल्या अंगच्या नाट्यनैपुण्याच्या प्रदर्शनासाठीं **हा प्रवेश म्हणजे एक उत्तम क्षेत्र** आहे.

प्रवेश २ रा—'आज मरण हें आम्हां सर्वांच्या कपाळीं लिहिलेंच आहे' अशा तयारीनें रणधुमाळींत जाणूनबुजून उडी घेणाऱ्या प्रतापरावाच्या तोंडीं घातलेलें स्वगत भाषण अगदीं मामुली पद्धतीनें नुसतें वाचलें तरी त्यांतून वाचकांची चित्तवृत्ति तल्लीन करण्याइतकें नाट्य त्यांत सहजासहजीं निर्माण होऊं शकतें; मग धंदेवाल्या नटाला त्यामध्यें मनसोक्त क्रीडनासाठीं विस्तृत असें नाट्यक्षेत्र मिळत असल्यास त्यांत नवल तें काय ?

प्रवेश ३ रा. या प्रवेशांतील पात्रें क्षुल्लक दर्जाचीं अशींच आहेत, पण नाट्यदृष्ट्या त्यांची कामगिरी बऱ्याच उच्च दर्जाची अशी आहे. प्रत्यक्ष लढाईचें चित्र डोळ्यांपुढें दिसतांना क्षणोक्षणीं चित्तवृत्तींत होणारा बदल प्रत्येक वेळीं चर्येनें आणि हावभावानें दाखवून प्रेक्षकांना प्रत्यक्ष रणभूमीचें मनोमय दर्शन घडविणें यांतच त्या गोलंदाजांची **नाट्यदृष्ट्या फार मोठी करामत** आहे.

प्रवेश ४ था—नाटकाच्या निरवानिरवीच्या या शेवटच्या प्रवेशांत प्रतापरावाचें आपल्या कटाविषयीं आणि मुलाविषयीं निरवानिरवीचें भाषण वाचत असतांना अंतःकरणाचा गोळा होऊन तें वर येऊं लागतें. त्यांतही 'दवलतराव, विजयानगर स्वतंत्र करण्याचा सर्व बोजा आतां तुमच्या शिरावर आहे. दवलतराव, आम्हां सर्वांचे पुढारी म्हणून माझा राम राम घ्या' हें वाक्य आणि 'मोहनेवर जसें तुमचें प्रेम होतें, तसें आतां माझ्या शहाजीवर ठेवा आणि ही, जशी वीरकन्या, वीरपत्नी झाली, तशी वीरमाताही होऊं दे.' हें सूर्याजीरावांना उद्देशून उच्चारलेलें वाक्य व त्यांतील भावार्थ लक्षांत आणून वाचकांची मनःस्थिति लक्षांत घेतां नाट्याचार्यांनी तो प्रवेश आणि तें नाटकही तेथेंच समाप्त केलें हें फार योग्य केलें असेंच वाटतें. कारण यापुढें नाट्यकथेच्या ओघांत वाहत जाण्यास वाचक असमर्थ असतो. याही प्रसंगीं प्रतापरावाला नाट्यप्रदर्शनासाठीं पुष्कळ वाव आहे.

' भाऊबंदकीं'त नाट्याला अवसर !

अंक पहिला.

प्रवेश १ ला—या प्रवेशांत आनंदीबाई 'ध' चा 'मा' करते व त्या दुरुस्तीला मंजुरांत घेण्यासाठीं तो हुकमाचा कागद राघोबाला दाखविते, त्यावेळीं राघोबादादाच्या मनाची उडालेली खळबळ आणि ती स्थिर करण्यासाठीं आनंदीबाईनें केलेला कांगावखोर त्रागा व लाडका हट्ट, त्याचप्रमाणें नारायणरावानें आपल्या खुनाच्या भयानें काढलेले काकुळतीचे उद्गार आणि नारायणराव गारद्यांच्या हातून चुकून मारला गेला म्हणून सखारामबापूसमोर आनंदीबाईनें नक्राश्रूपूर्वक फोडलेला हंबरडा हे प्रसंग **नाट्यदृष्ट्या फार महत्त्वाचे आहेत.**

अंक दुसरा.

प्रवेश १ ला—या प्रवेशाला नाट्यदृष्ट्या फारसें महत्त्व नाहीं.

प्रवेश २ रा—याच्या पूर्वार्धांतील नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, म्हाळसा, दुर्गा यांचा विनोदी भाग नाट्यप्रदर्शनाला अत्यंत योग्य असाच आहे आणि उत्तरार्धांतील नाना, बापु आणि रामशास्त्री यांचा प्रवेशही खुनाच्या आविष्करणाबाबत अंतर्यामीं अत्यंत खळबळाट उडविणारा असाच आहे; अर्थात् त्यांत नाट्याचें आंदोलन असणें हें स्वाभाविक आहे.

प्रवेश ३रा-नमकशास्त्र्याच्या भाषणांत नाट्याला भरपूर अवसर आहे.

प्रवेश ४ था-हा प्रवेश यद्यपि श्रृंगाराची छटा दाखविणारा असला तरी राघोबाच्या भित्र्या पापामुळें त्यांत रौद्ररसाची भर पडल्यानें त्या विरोधी भावाचें नाट्यप्रदर्शन करणें हें काम सोपें नाहीं आणि त्यांतही आरशामध्यें पूर्वज दिसत असतांना आपल्या भेदरट मनःस्थितीचें वास्तविक प्रदर्शन करून नाट्याच्या कसोटीला उतरणें कसलेल्या नटानांही कष्टप्रदच वाटण्यासारखें आहे.

अंक तिसरा.

प्रवेश १ ला—दादासाहेब, आनंदीबाई आणि रामशास्त्री यांची परस्पर विरोधी अशी मनःस्थिति आणि तशा स्थितींतील त्यांचे एकमेकांचे मतपरिवर्तन करण्याचे प्रयत्न आणि त्याचे यशापयशाचे परिणाम नाट्याला सहजस्फूर्तीनें उदित करणारे असेच आहेत.

प्रवेश २ रा—या प्रवेशाच्या सुरवातीला नाना—बापूंच्या गंभीर विचारसरणीनें उत्पन्न केलेल्या कथानकाच्या संथ प्रवाहाला नमक-शास्त्र्याच्या आगमनानें हेलकावा बसून त्याच्या विनोदी भाषणानें प्रवेशाच्या अखेरपर्यंत तें आंदोलन कायम ठेवलें गेलें आहे; अर्थात् नाट्याला अवसर असल्याशिवाय तें कायम टिकणें शक्यच नाहीं.

प्रवेश ३ रा—भाऊबंदकी नाटकांत या प्रवेशाला **नाट्यदृष्ट्या फार महत्त्व** आहे. या प्रवेशांत म्हाळसा—दुर्गा यांच्या नित्याच्या भाऊबंदकीला मारुतीपुढील मोहरा—पुतळ्यांच्या वांटणीच्या नैमित्तिक वादानें विशेष मजा येतो आणि अखेर या वादाचें पर्यवसान जेव्हां अभिषेकाच्या ताइताच्या ओढाताणींत होऊन त्यांतील हुकमाचा कागद ज्यावेळीं रामशास्त्र्याच्या हातीं पडतो, त्यावेळीं तर नाटकाला विशेषच रंगत येते. यावेळीं तुळोजीच्या मनाची उडालेली गडबड व त्यांतही नारायणरावाच्या भुतानें घातलेली भर आणि या सर्व भित्र्या पापावर पांघरूण घालण्यासाठीं सुमेरसिंग, नमकशास्त्री, चमकशास्त्री यांच्या मदतीनें मारुतीच्या पायांवर हात ठेवून शपथ घेण्याची त्याची उसन्या अवसानाची तयारी व त्यावर रामशास्त्र्यांनीं दिलेला अखेरचा निर्णय इत्यादि प्रसंग वाचकांच्या चित्ताला तीव्र चालना देऊन ' या प्रवेशांत नाट्य आहे' याची परस्पर जाणीव देणारे आहेत.

अंक चौथा.

प्रवेश १ ला—पुतण्याच्या खुनाबद्दल राघोबाला देहांत प्रायश्चित्त सांगणारा हा प्रवेश वाचकांच्या चित्तवृत्ती आणि त्याबरोबरच रंग-भूमीही हादरून सोडणारा आहे. 'काय ? देहांत प्रायश्चित्त ?' या राघोबाच्या प्रश्नाला 'होय; देहांत प्रायश्चित्त ! देहांत प्रायश्चित्ताशिवाय दुसरें प्रायश्चित्त नाहीं. × × × × × राघोबा, पेशव्यांच्या गादीचा नोकर नसलेला हा रामशास्त्री तुला देहांत प्रायश्चित्त सांगत आहे.' हें रामशास्त्र्यानें दिलेलें उत्तर साधारण वाचकांच्याही चित्ताला स्फुरण देणारें आहे; तर मग तें प्रत्यक्ष रामशास्त्र्याची भूमिका घेणाऱ्या नटाची शीरन् शीर फोडून काढीत असेल यांत नवल नाहीं. प्रवे-शाच्या उत्कर्षस्थानाचा हा पल्ला एकदम एका उड्डाणांत गांठलेला नाहीं. त्या स्थानापर्यंत जातांना मध्यंतरीं लागणारे सर्व टप्पे क्रमा-

क्रमानें आक्रमण केले असून प्रत्येक टप्प्यावर चढून जात असतांना वाढत्या उत्कर्षाचा आनंद वाचकांना अनुभवायास सांपडतो. अर्थात् त्याच **चढत्या श्रेणीनें नाट्याचें प्रदर्शनही** होत असेल यांत नवल नाहीं या प्रवेशांत रामशास्त्री, आनंदीबाई आणि राघोबादादा या तिन्ही पात्रांना आपापली नाट्यकला दाखविण्यास पूर्ण अवसर आहे.

प्रवेश २ रा—भिकंभट आणि नमकशास्त्री यांच्या या प्रवेशांत नाट्याचा एकंदरींत सर्व भर भिकंभटावरच असतो.

प्रवेश ३ रा—नाट्याच्या दृष्टीनें हा प्रवेश किरकोळ स्वरूपाचा आहे; तथापि शनवारवाड्याबाहेर पडतांना आनंदीबाईच्या मनाची क्षणोक्षणीं होत असलेली साशंक आणि द्विधा वृत्ती प्रत्यक्ष आचारविचारांत दाखवितांना **नटाच्या नाट्यकौशल्याची खरी परीक्षाच** होते.

अंक पांचवा.

प्रवेश १ ला—भिकंभट, म्हाळसा, दुर्गा, नमकशास्त्री, चमकशास्त्री यांच्या या प्रवेशांत त्यांच्या नेहमींच्या भाऊबंदकीच्या भांडणावर शांतिपाठाचें आवरण घातलें आहे; तथापि तोंड ठेंचल्यामुळें मृत्युमुखीं पडलेल्या सर्पाच्या उर्वरित अंगाची वळवळ ज्याप्रमाणें कांहीं काळ चालू असते, त्याप्रमाणें त्यांच्या भाऊबंदकीचा भर ओसरून जात असतांनाही मधून मधून येणारी भांडणाची लहानशी लहर त्या प्रवेशाचें वैशिष्ट्य कायम ठेवीत असल्यामुळें त्या प्रमाणांत नाट्यालाही यथाप्रमाण अवसर आहेच आहे.

प्रवेश २ रा—राघोबाच्या पश्चात्तापाचा आणि आनंदीबाईच्या खुनशी नैराश्याच्या याही प्रवेशांत नाट्याला फारसा अवसर नाहीं तथापि तहनाम्यावर सही करण्यासाठीं महादजी शिंद्याच्या बरोबर दादासाहेब निघून गेल्यावर आनंदीबाईचा झालेला तडफडाट व्यक्त करण्यासाठीं विशेषतः तिच्या पोटीं शीं असलेल्या सवाई बाजीरायाच्या कानावर जाण्यासाठीं मातेच्या नात्यानें तिनें केलेला विलाप आणि उपदेश केवळ अभिनयाच्या जोरावर एखाद्या बहिऱ्या प्रेक्षकाच्या मनावर यथायोग्य रीतीनें बिंबविणें किती अवघड आहे याची कल्पना तशा प्रत्यक्ष प्रसंगाशिवाय होणें नाहीं.

प्रवेश ३ रा—यांत नाट्याला फारसा अवसर नाहीं.

'स्वयंवरां' तील रुक्मिणीच्या नाट्याचा आस्वाद !

'**स्वयंवर**' नाटक हें मुख्यतः रुक्मिणीच्या उठावाच्या दृष्टीनें रचलेलें असल्यामुळें नाट्याची खरी बहार रुक्मिणीच्या ठिकाणींच असल्यामुळें 'स्वयंवरां' तील नाट्याचा आस्वाद त्या मर्यादित दृष्टीनेंच घेतल्यास तो पूर्णांशानें घेतां येणार आहे; सबब श्रीकृष्ण-दर्शनानें तन्मय झालेल्या रुक्मिणीचें नाट्य पाहण्यासाठीं स्वयं-वराच्या रंगभूमीवर येण्याची वाचकांना आम्ही विनंती करतों. रुक्मि-णीला आदिमायेचा अवतार म्हणून कोणीही समजोत आणि ती तशी नसेल असें आम्हीही म्हणत नाहीं; परंतु स्वयंवराच्या रंगभूमीवर ती प्रथम प्रवेश करते ती एक अल्लड पोर म्हणूनच प्रवेश करते. स्वतःचें लग्न ठरलेलें, मोठमोठे सार्वभौम राजे आपल्या गळयांत स्वयंवराची माळ पडेल या आशेनें आलेले, जिकडेतिकडे आपल्या नांवाचा बोलबाला चाललेला, अशा प्रसंगीं कोणत्या बालेचा हृदयसागर आनंदोर्मीनें उसळून येणार नाहीं ? त्यांतही तिच्या स्वयंवरासाठीं येणाऱ्या रूपगुण-संपन्न अशा धीरवीरशाली कृष्णाचें दुरून दर्शन झाल्याबरोबर तिच्या प्रेमसागरानें आपली विनयमर्यादा ओलांडून 'दादा, ते आलेना ! सामोरे नको का जावयाला ?' असें तिच्या भावाला उद्देशून आणि शिशुपालासारख्या परस्थ पुरुषासमोर तिच्या मुखांतून उद्गार काढविले असल्यास त्यांत अस्वाभाविक असें काय आहे ? 'दादा, ते आले ना !' फक्त दोनच शब्द ! पण त्याच्या पोटीं किती तरी अर्थ भरलेला आहे ! त्या वाक्यांत प्रेम आहे, आदर आहे, भय आहे, उत्सुकता आहे, धैर्य आहे, विश्वास आहे; कुलीन वधूच्या सर्व मनो-विकाराच्या छटा एकसमयावच्छेदेंकरून त्यांत प्रतीत झाल्या आहेत. आणि अंगविक्षेप, मुखाविर्भाव, शब्दोच्चार अशा नानाविधतेनें त्या यथाभाग प्रगट करण्यास त्या नटाला तर अमर्याद क्षेत्र आहेच; पण ते शब्द वाचतांना वाचकांनाही त्या भूमिकेंत आत्मसात् करण्याची त्यांत शक्ति आहे. आपल्याला प्रियकर अशी मूर्ति दुरून पाहिल्यानंतर नववधूच्या मनाची काय स्थिति होते याचा प्रत्यय दाखविल्यावर तीच मूर्ति तिच्या संनिध प्रत्यक्ष आल्यावर तिच्या मनाची कशी धांदल उडेल याचीं प्रत्यंतरें हीं रुक्मिणीच्या **अभिनयासाठीं उत्तम स्थानें** आहेत.

याहीपेक्षां रुक्मिणीच्या **अभिनयाचा विशेष मजा** पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत आहे. कृष्णदर्शनाच्या आनंदानें बेभान झालेल्या तिच्या हृदयाचा खरा ठाव दाखविणारा आणि कृष्णावरील तिचें प्रेम निःशंकतेनें आणि खुल्या मनानें प्रदर्शित करण्यास तिला विशेष अवसर देणारा हा प्रवेश आहे.

स्वयंवरासाठीं श्रीकृष्ण आल्याची बातमी रुक्मिणीला प्रथम सांगून तिला आनंदित करण्याच्या बुद्धीनें तिच्या दासी आल्या आहेत; परंतु त्या बिचाऱ्यांना काय माहीत कीं त्या प्रेमी जीवाचें मनोमयच नव्हे तर प्रत्यक्ष दर्शन अगोदरच होऊन 'त्यानीं विचारलें 'कोण आहे ?' आणि मीं म्हटलें 'मीं आहें.' अशा तऱ्हेच्या वरकरणी अर्थविहीन पण अंतर्यामीं आनंदपूर्ण संभाषणाचा योगही त्यांनीं साधला आहे आणि त्या-वेळच्या सुखाचा आनंद—सुखाची प्रत्येक पायरी चढतांना होणारा वाढता आनंद—आपल्या सखीजवळ प्रगट करण्यासाठीं रुक्मिणी अगोदरच अत्यंत आतूर होऊन बसली आहे. "ते आल्याची बातमी सर्वांच्या अगोदर मला समजली; सर्वांच्या अगोदर मींच त्यांना पाहिलें आणि मीं अगोदर ओळखले तेच ते म्हणून. तसेच त्यांनीं देखील ओळखलें तीच मी म्हणून. पण खरी गंमत ती याहूनही पुढेंच आहे आणि ती म्हणजे मीं दादाला सांगितलें ते आले म्हणून. तो मेला शिशुपाल दादाजवळ होता, तरी भ्यालें नाहीं; त्याला कस्पटाप्रमाणें लेखून अगदीं धिटाईनें दादाला सांगितलें ते आले आहेत म्हणून. पण खरा आनंद तो याहूनहीं पुढेंच आहे. हें बघ किनई मी दादाच्या देखत-शिशुपालाच्या समोर-त्यांच्याशीं बोललें देखील" अशा तऱ्हेच्या वाढत्या प्रेमाच्या चढत्या पायरीचा आनंद रुक्मिणी आपल्या सखीजवळ व्यक्त करीत असतांना प्रत्यक्ष वाचक-सुद्धां त्या प्रेमाचा प्रत्यक्ष आस्वाद घेण्याइतका त्यांत रंगून जातो, मग रंगभूमीवर रुक्मिणीची भूमिका करणारा नट आणि त्यावेळीं त्याला पाहणारे प्रेक्षक तल्लीनतेनें वेडावून जात असतील यांत नवल नाहीं. आणि हें सर्व सामर्थ्य तो प्रसंग निर्माण करून त्याचे खुमासदार भाषेंत प्रकटीकरण करणाऱ्या नाट्याचार्यांच्या लेखणीचें आहे हें सांगणें नको.

यानंतर रुक्मिणी रंगभूमीवर येते ती कृष्णाचा राज्याभिषेक पाहिल्यानंतर तिच्या सौंदर्यलहरींना भरती आलेली अशी शुक्राच्या चांदणीप्रमाणें चमकत आपल्या आईच्या भेटीसाठीं येते. सदर्हु प्रवेश महाराणीच्या वत्सलरसानें परिपूरित असल्यामुळें तिच्यापुढें रुक्मिणीच्या अभिनयाचें फारसें तेज पडण्यास वाव नाहीं. तिच्या अभिनयाची चमक या प्रवेशांत थोडी बहुत दिसण्यासारखी आहे ती शिशुपालाच्या गळ्यांत स्वयंवराची माळ घालण्याच्या रुक्मीच्या-आपल्या भावाच्या—हट्टाला विरोध करते त्यावेळीं. हा विरोध तिनें निरनिराळ्या मनोभूमिकेवर उभे राहून केलेला आहे. त्यामध्यें केविलवाण्या मुद्रेची विनंती आहे, निर्भयतेनें प्रदर्शित केलेला धिक्कार आहे, तीव्र भाषेनें केलेली हेटाळणी आहे, निर्भीड शब्दांनीं केलेली निर्भर्त्सना आहे आणि हे सर्व प्रकार विरोधाच्या एका मनोभूमिकेवर अधिष्ठित असल्यामुळें नानाविध पुष्पांच्या एकसूत्री हाराप्रमाणें आल्हाददायक वाटतात. या प्रवेशांतील रुक्मिणीच्या करारी बाण्याला स्वयंवराच्या मुख्य मंडपांत धीरगंभीर अशा वृत्तीचें वळण मिळालें आहे. रुक्मिणीस्वयंवरार्थ सर्व राजे येऊन मंडपांत बसले आहेत, कृष्णाच्या गळ्यांत स्वयंवराची माळ घालावी कीं शिशुपालाला वरावें याबद्दल जो तो पक्ष आपापल्या मताचें वजन रुक्मिणीवर पाडण्याचा शिकस्तीचा प्रयत्न करीत आहे, अशा वेळीं आपल्या भावाच्या आग्रहाला न जुमानतां शिशुपालाला सोडून कृष्णाच्या गळ्यांत माळ घालण्यास रुक्मिणी तयार झाली असतांना तिला मागें खेंचून रुक्मी कृष्णावर खड्ग उपसून धांवून जातो आणि कृष्णही पण त्याचा प्रतिकार करण्यास तयार होतो. त्यावेळीं रुक्मिणीची परिस्थिति अत्यंत बिकट होते. शिशुपालाला धिक्कारून रुक्मीच्या इच्छेला न जुमानतां स्वतःच्या मनाप्रमाणें कृष्णाला वरण्यांत तिला केवढा अभिमान वाटला असता; परंतु तो अभिमान स्वतःच्या भावाच्या रक्तानें डागललेला नसावा, या उदात्त भावानें तिनें कृष्णाच्या गळ्यांत माळ घालण्याच्या आपल्या तीव्र इच्छेला आळा घातला आणि त्यावेळीं त्या ठिकाणीं कोणताच वर पसंत न करण्याचा आपला उद्देश जाहीर करून सर्व सभागृह तिनें चकित करून सोडलें!

कृष्णाच्या गळयांत स्वयंवराची माळ घालण्यासाठीं मोठ्या उत्कंठतेनें आलेल्या रुक्मिणीच्या या उदात्त वर्तनाची नुसती कल्पना मनांत आल्याबरोबर वाचकांची चित्तवृत्ति स्तंभित होऊन जाते, इतकी त्या प्रसंगांत जात्याच शक्ति आहे; मग त्या प्रत्यक्ष अवस्थेंत जाऊन रंगणाऱ्या नटासाठीं अभिनयाला किती तरी वाव सांपडण्यासारखी आहे!

दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं रुक्मिणीच्या भोंवतीं पसरलेलें दुःखाचें आवरण तिसऱ्या अंकाच्या सुरवातीला निवळण्यास सुरवात झाली आहे व त्याची साक्ष रुक्मिणीला मनोमय पटली आहे याचें प्रत्यंतर तिसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत नाट्याचार्यांनीं दाखविलें आहे. श्रीकृष्ण मेला नसून जिवंत आहे याचें प्रत्यंतर मनोमयच आहे व रुक्मिणीच्या स्वगत भाषणानें त्याची खुलावट केली आहे. प्रत्यंतर मनोमय आहे व भाषण स्वगत आहे, पण त्या कृष्णप्रेमापायीं तिला आकाश ठेंगणें वाटूं लागतें, विश्वांतील अणुरेणूंत तिला कृष्ण दिसूं लागतो, वृक्षावरील फुलांमध्यें तिला कृष्ण फुललेला दिसतो, वायुरूपानें येऊन कृष्ण तिला स्पर्श करतांना भासमान होतो आणि कृष्णाच्या मुरलीचा मंजुल रव तिला दशदिशांतून ऐकूं येतो. अशा रीतीनें कृष्णप्रेमानें रंगून गेलेल्या रुक्मिणीच्या आनंदाला पारावार नसतो आणि कोणत्याही **रसाच्या उत्कटतेपोटीं नाट्य** असतें याबद्दल वादच नसतो. श्रीकृष्ण जिवंत आहे या रुक्मिणीच्या मनोमय साक्षीला चंद्रेश्वर ज्योतिषाकडून दुजोरा मिळतो; अर्थात् तिच्या आनंदसागराच्या लाटांना त्यामुळें जास्तच भरती येतें आणि त्या भरतीच्या भरांत ती चंद्रेश्वराला सोन्याचें घर बक्षीस देते, स्नेह-लतेला हिऱ्यामोत्यांचें देते आणि स्वतःला राहण्यासाठीं 'करिन यदुमनीं सदना' असें अभिमानाच्या मोठ्या डौलानें सांगते! श्रीकृष्णाच्या प्रेमापायीं वेडावलेल्या जीवाचें यापेक्षां जास्त उठावदार चित्र कोणतें असणार? स्वगत भाषणांतील वेड्या प्रेमापेक्षां या प्रसंगीचा प्रेमोन्माद जास्त उत्कट आहे, अर्थात् त्या प्रसंगां-तील **नाट्यही जास्तच उठावदार** असणारच!

यानंतरचा रुक्मिणीचा प्रवेश तिच्याच अंतःकरणामध्यें नव्हे तर वाचकांच्या मनामध्येंही अत्यंत खळबळ उडविणारा आहे. या प्रवे-

शांत रुक्मीच्या हट्टासाठीं शिशुपालाच्या गळयांत लग्नाची माळ घालण्याची रुक्मिणी कबुली देते. रुक्मिणीचें पूर्व चारित्र्य लक्षांत घेतां तिनें शिशुपालाच्या गळयांत लग्नाची माळ घालण्यास तयार होणें ही नुसती कल्पनाच अत्यंत हृदयभेदक आहे! मग तशा तऱ्हेची स्वमुखानें कबुली देतांना रुक्मिणीचें अन्तःकरण किती पिळवटून निघत असेल आणि अशा पिळवटल्या अन्तःकरणांतून उद्भवलेलें नाट्य किती परिणामकारी वठत असेल याची नुसती कल्पनाच करणें बरें.

नाट्याच्या खऱ्या **कसोटीची मुख्य खूण** म्हणजे त्या प्रसंगांतील जिवंतपणा होय आणि पात्रांच्या हालचालीशिवाय तो जिवंतपणा सिद्ध होणें शक्य नाहीं. सबब शक्य तितक्या विरोधी भूमिकेवरून प्रवेशाची उठावणी करणें विशेष हितप्रद असतें ही गोष्ट खाडिलकरांच्या नाटकांत स्पष्टतेनें अनुभवास येते. स्वयंवर नाटकामध्यें रुक्मिणीची आशानिराशा दाखविणारे एका आड एक प्रवेश टाकण्यांत तरी हेंच स्वारस्य आहे. याच सांप्रदायानुसार तिसऱ्या अंकामध्यें स्वयंवराबाबत झालेली रुक्मिणीची हताश स्थिति दाखविल्यानंतर चवथ्या अंकांत तिला पुन्हां प्रेमरसानें रंगवून रंगभूमीवर आणली आहे. या रंगतीमध्यें आपल्यावर असलेली आपत्ति रुक्मिणी तर विसरून गेलीच आहे; पण खुद्द नाटककारांची सुद्धां रुक्मिणीचीं भाषणें लिहीत असतांना स्वतःला विसरून गेल्याप्रमाणें स्थिति झाली आहे, नाहींपेक्षां रुक्मिणीचे दोन अडीच पानांचें प्रेमरसानें ओथंबलेलें **एकटाकी भाषण** इतकें सरस वठलेंच नसतें. खाडिलकरांच्या नाट्यवाङ्मयामध्यें नव्हे तर सर्व मराठी ललितवाङ्मयामध्येंही रुक्मिणीचें हें स्वगत भाषण **भाषेचा अत्युत्कृष्ट नमुना** म्हणूनच मानलें जाणारें असें आहे. त्याचप्रमाणें रुक्मिणी आणि गोपालवेषधारी कृष्ण यांचा प्रवेशही **नाट्यवाङ्मयामध्यें सर्वोत्कृष्ट** म्हणूनच गणला जाणारा आहे.

अशा या सरस प्रवेशामध्यें जें कांहीं मनोरम नाट्य सांठलेलें आहे तें कल्पनातीत असेंच आहे. आधींच नाट्य हा विषय लिहून दाखवितां येण्यासारखा किंवा तोंडानें समजून सांगतां येण्यासारखा सहजसुलभ असा नाहीं. तो केवळ कल्पनेनेंच आकलन करावा लागतो. मग चालू प्रवेशा-

सारख्या रसभरित प्रवेशांतील **नाट्याचा हवाला** आम्ही रसिक **वाचकांच्या कल्पनाशक्तीवरच** सोंपवून मोकळे होतों.

खरें म्हटलें असतां स्वयंवराचा खरा उद्देश चवथ्या अंकाच्या शेवटीं या प्रवेशाबरोबरच सफल होतो आणि पांचव्या अंकांतील कथाभागाचें वास्तविक कारणच राहत नाहीं असा आम्हीं पूर्वीच प्रस्ताव केल्याचें वाचकांच्या स्मरणांत असेलच, त्याचप्रमाणें कथा-संगतीच्या दृष्टीनें तो पुढील अंक लिहिण्याचें विशेष कारण काय याचा खुलासाही त्याच ठिकाणीं केला असल्याचें वाचक विसरले नसतील; अर्थात् केवळ कथापूर्तीच्या सर्वप्रायश्चित्तासाठीं म्हणून लिहिलेल्या या धांवत्या प्रवेशांत रुक्मिणीच्या हालचालीला विशेष अवसर देण्याकडे नाटककाराचें फारसें लक्ष गेलें नसल्यामुळें तिकडे वाचकांनींही दुर्लक्षच करावें असें दिग्दर्शन करून आणि याच उपरीनिर्दिष्ट नाट्यदृष्टीनें खाडिलकरांच्या इतर नाटकांतील खालीं दर्शविलेल्या कांहीं विशेष प्रसंगांचा रसास्वाद घ्यावा अशी विनंती करून आम्ही '**नाट्याला अवसर**' हा विषय पुरा करतों.

सवाई माधवराव यांचा मृत्यु अंक २ प्र. १, अंक ३ प्र. ६, अंक ४ प्र. ५, अंक ५ प्र ३.

कीचकवध—अंक १ प्र. १, अंक २ प्र. २, अंक ३ प्र. २, अंक ४ प्र. ३, अंक ५ प्र. ३.

बायकांचें बंड—अंक ४ प्र. १ व ३, अंक५ प्र. २.

प्रेमध्वज—अंक १ प्र. ३, अंक २ प्र. १ व ५, अंक ४ प्र. ६, अंक ५ प्र. २.

सत्त्वपरीक्षा—अंक २ प्र. ४, अंक ३ प्र. १ व ३, अंक ४ प्र. ४.

सवतीमत्सर—अंक २ प्र. २, अंक ३ प्र. २ व ४.

सावित्री—सत्यवान–सावित्रीच्या मुख्य कथाभागाचें सर्वच—विशेषतः अंक २ व ३ मधील–प्रसंग.

मेनका—अंक २ प्र. १ अंक ३, प्र. २.

द्रौपदी—अंक ३ प्र. ३.

विद्याहरण—अंक २ प्र. ६ व ७, अंक ३ प्र. ४.

मानापमान—अंक १ प्र. १.

नाट्यलेखनाबाबत सर्वसाधारणपणें इतक्या प्रमुख भागांचा विचार केल्यानंतर ही चर्चा आतां पूर्ण झाली असें मानण्यास विशेषशी हरकत नसली तरी आणखी एक दोन विषयांचें किंचित्सें दिग्दर्शन केल्याशिवाय हा विषय आमच्या मतें पुरा होत नाहीं. आणि ते विषय म्हणजे **पात्रांचे आगम-निर्गम** व **चित्रित प्रसंगाची पूर्व—छाया** हे होत. वरवर पाहणाराला प्रस्तुत विषय जरी क्षुल्लक वाटण्यासारखे असले तरी नाट्यरचनेमध्यें त्यांचें महत्त्व कमी नाहीं. पात्रांचे रंगभूमीवरील **आकस्मिक प्रवेश** किंवा **निष्कारण निर्गमन** हीं नाटकाचा रसभंग करण्यास कारणीभूत होत असल्यामुळें आणि नाटकाची खरी मदार त्यांतील रसपरिपाकावरच असल्यामुळें **पात्रांच्या आगम-निर्गमावर विशेषत्वानें हुकमत** ठेवणें फार अगत्याचें आहे, सबब कोणतेंही पात्र रंगभूमीवर आल्याबरोबर तें कोठून आलें आणि कोणत्या कारणास्तव आलें याचा अंदाज वाचकांना आणि प्रेक्षकांना सहजासहजीं करतां येईल अशा बेतानें त्यांचें पूर्वसंधान पूर्वकथाभागांत येणें आवश्यक आहे; त्याचप्रमाणें रंगभूमीवरून गमन करतांना त्याचा कार्यकारणभाव सूचित झाला पाहिजे; मग तें पात्र महत्त्वाचें असो अगर नसो. त्याचप्रमाणें प्रत्यक्ष चित्रित करावयाच्या प्रसंगाची आगाऊ सूचना पूर्वप्रवेशांत दिल्याशिवाय तो प्रसंग रंगभूमीवर दाखविणें नाट्यरचनेच्या बांधेसूदपणाच्या आणि बळकटीच्या दृष्टीनें घातुक आहे. तटबांधणींतील दगडविटांचें थर एकमेकांशीं एकजीव करण्याच्या कामीं चिखलपाण्याचें किंवा राहत्या घरांतील लहानमोठीं दालनें एकमेकांशीं संलग्न करण्याचे कामीं खिडक्यादारांचें जें महत्त्व तेंच नाट्यकथानकांतील निरनिराळ्या प्रवेशांची, त्यांतील प्रसंगांची व पात्रांची सुसंबद्धता राखण्याचे कामीं त्यांच्या **पूर्वछायेचें महत्त्व आहे.** अशा पूर्व सूचनेच्या अभावीं चित्रित केलेला नाटकाचा कथाप्रबंध आणि नाट्यरचना आवळ्याच्या मोटेप्रमाणें विस्कळित आणि हेमाडपंती देवळाप्रमाणें बेडौल दिसून **कथासौंदर्याची हानी** करण्यास कारणीभूत होते. प्रस्तुत दोष सकृद्दर्शनीं विशेषत्वानें लक्षांत येण्याइतके उत्कट नसले तरी चिकित्सक मनाला त्यांच्या अस्तित्वाची जाणीव तीव्रतेनें भासमान झाल्याशिवाय मात्र राहत

नाहीं. पूर्वसूचनेविना नाट्यप्रवेशाची मांडणी करणें किंवा पात्रानें रंगभूमीवर प्रवेश करणें म्हणजे नाट्यप्रयोगाला जादूच्या खेळाचें स्वरूप देणें होय इत्यादि विवेचन पूर्वी सामान्य चर्चेत संक्षेपानें केलेलें असल्यामुळें त्याचें पुन्हां चर्वित चर्वण न करतां त्याचें प्रत्यक्ष प्रमाण खाडिलकरांच्या नाटकांत किती अंशानें प्रत्ययास येतें हें पाहण्यासाठीं त्यांच्या एखाद्या दुसऱ्या नाटकाचें त्या दृष्टीनें **प्रत्यक्ष परीक्षण** करणें बरें.

पात्रांच्या आगम-निर्गमाचा कार्यकारणभाव.

प्रेमध्वज नाटक

अंक पहिला.

प्रवेश १ ला. अमरनाथ साधूच्या जंगलांत नदीच्या कांठीं अकबरशहा अमीराच्या वेषांत नमाज पढत असतांना बुद्धिसिंग व त्याचे नोकर त्याची तरवार अचानक हिसकावून घेऊन त्याला कैद करतात; त्यावेळीं साथीच्या तापानें अत्यंत बेमार असलेल्या महाराणा प्रतापसिंहासाठीं **औषध आणण्यासाठीं** अमरनाथ साधूच्या मठाकडे निघालेला प्रेमध्वज तेथें येतो व त्या अमीराला सोडवतो व त्याचें मित्रत्त्व संपादन करून **साधूच्या मठाक**डे जातो.

प्रवेश २ रा. अमरनाथ साधूकडे जाण्यासाठीं गरुडध्वज निघाला असतां अमरनाथाशीं तहासंबंधीं पद्मावतीबाबत वाटाघाट करून परत फिरलेला बुद्धिसिंग त्यास मध्यें वाटेंत भेटतो व त्याच्याशीं तहाबाबत फंदफितुरीच्या गोष्टी करून ' देवीच्या देवळांत पद्मावतीची गांठ पडली तर पहावी ' **या निमित्तानें** तेथून निघून जातो व नंतर तेथें क्षय आणि वृद्धी येतात. तीं अमरनाथाच्या **मठांतच राहणारीं माणसें**, तेव्हां त्यांचें तेथें येणें अस्वाभाविक नसतें; त्याचप्रमाणें प्रेमध्वज तेथें येतो तोसुद्धां **देवीच्या मंदिरांत जाण्यासाठीं** म्हणूनच येतो व वृद्धीच्याबरोबर मंदिरांत जातो.

प्रवेश ३ रा. पूर्वीच्या विचाराप्रमाणें भवानीच्या मंदिरांत बुद्धिसिंग आला आहे; इतक्यांत त्याला प्रेमध्वज आणि पद्मावती यांच्या तेथील एकांताची शंका आल्यामुळें ' आड लपून राहून त्यांच्या **चेष्टा पहाण्यासाठी** ' म्हणून बाजूला जातो. त्यानंतर देवीच्या मंदिरांत

प्रेमध्वज येतो तो **पूर्वसंकल्पाप्रमाणेंच** येतो. त्यावेळीं त्याला तेथें अचानक आलेला पाहून देवीची प्रार्थना करीत असलेली पद्मावती तेथेंच खांबाआड बाजूला उभी राहिलेली असते ती योग्य प्रसंगीं पुढें येऊन प्रेमध्वजाच्या हातावर देवीचा प्रसाद म्हणून आपल्याजवळचा हार टाकण्यासाठीं पुढें येते. त्यानंतर प्रतापसिंहाची राणीही तिची नजर चुकवून एकीकडे गेलेल्या **पद्मावतीचा शोध करीत** वृद्धी आणि क्षय यांच्याबरोबर तेथे येते आणि तापाच्या सांथीवरलि मोंगलाच्या छावणीमधील औषध प्रेमध्वजाच्या हातीं लागल्यासारखेंच आहे हें ऐकून अमरनाथजीचें दर्शन घेऊन **पुढील बेत ठरविण्यासाठीं** सर्वांना बरोबर घेऊन जाते. त्यानंतर प्रेमध्वज आणि पद्मावती यांच्या चेष्टा पाहण्यासाठीं लपून बसलेला बुद्धिसिंग त्वेषानें बाहेर येतो आणि त्यांच्या सुखाचा **घात करण्यासाठीं** म्हणून निघून जातो.

अंक दुसरा.

प्रवेश १ ला—पद्मावती आपल्या तंबूंत बसली असतांना तिचीं आर्जवें करण्यासाठीं राणीच्या अनुमतीनें बुद्धिसिंग तेथें येतो. त्याचा धिक्कार करून पद्मावती निघून गेल्यावर बुद्धिसिंगही प्रतापसिंहाच्या मनांत औषधाबद्दल **किल्मिष उत्पन्न करण्याच्या हेतूनें** तेथून निघून जातो.

प्रवेश २ रा—प्रतापसिंह साथीच्या तापानें आजारी होऊन अंथरुणाला खिळून पडला असतांना हकीमाच्या औषधाची **नालस्ती करण्यासाठीं** बुद्धिसिंग आणि गरुडध्वज आणि **शिफारस करण्यासाठीं** प्रेमध्वज व पद्मावती प्रत्यक्ष हकीमाला घेऊनच तेथे येतात आणि उभय पक्षांचें म्हणणें ऐकून घेऊन प्रतापसिंहानें हकीमाचेंच औषध घेतल्यामुळें मसलत फसली म्हणून चिडून जाऊन दुसरें कांहीं तरी कारस्थान करून प्रतापसिंहाला **पुन्हां जाळ्यांत पकडण्याठीं** बुद्धिसिंग आणि गरुडध्वज जातात.

प्रवेश ३ रा—गरुडध्वजाच्या आश्रयाला असलेला क्षय दारू पीत प्रवेश करतो; तेथें त्याची बायको वृद्धीही येते; तेथें गरुडध्वज आपल्या नोकरांसह प्रतापसिंहाच्या निशाणाचा अपमान करण्यासाठीं जात असतांना त्यांच्यांत **सामील होण्यासाठीं** क्षय जातो आणि त्या

तंट्याची **खबर** पद्मावतीला **देण्यासाठीं** वृद्धी जाते. त्यानंतर गरुडध्वज, बुद्धिसिंग व त्यांचे नोकर वर **वर्णन केल्याप्रमाणें** येतात व प्रतापसिंहाचें निशाण उपटून टाकून तेथें स्वतःचें निशाण रोंवण्याचा उद्देश जाहीर करून गरुडध्वज तेथून पुढें जातो व ही वर्दी प्रतापसिंहाला देऊन **कोंबडी झुंजविण्यासाठीं** बुद्धिसिंग तिकडे जातो.

प्रवेश ४ था—बुद्धिसिंग प्रतापसिंहाच्या छावणींत जाऊन त्याला निशाणाचा अपमान होणार असल्याची वर्दी देतो व त्यामुळें गरुडध्वजाचा **प्रतिकार करण्यासाठीं** म्हणून महाराणा प्रतापसिंह निघून जातो आणि बुद्धिसिंगही ती **मौज पाहण्यासाठीं** म्हणून हळूं हळूं तिकडे जातो.

प्रवेश ५ वा—प्रतापसिंहाच्या निशाणाच्या टेंकडीवर निशाणाबाबत गरुडध्वज व प्रतापसिंह यांचा हातघाईचा प्रसंग आला असतांना **प्रतापसिंहाच्या ताकिदीप्रमाणें** प्रेमध्वज तेथें येतो व गरुडध्वजाला व त्याच्या नोकरांना नामोहरम करतो. गरुडध्वज व त्याच्या लोकांना तेथून हाकून दिल्यावर प्रतापसिंह प्रेमध्वजाची नेमणूक निशाणाच्या पहारेकऱ्याच्या जागीं करून 'राजसभा' बोलावून गरुडध्वजाला कोणतें शासन करावयाचें हें **ठरविण्यासाठीं** जातो. त्यानंतर 'उदेपूरच्या अब्रूचें रक्षण करणाऱ्या वीराचें दर्शन मनमुराद दृष्टीला घेतां यावें म्हणून सर्व निघून जाईपर्यंत जिनें इतका वेळ वाट पाहिली' ती पद्मावती प्रेमध्वजासमोर येते आणि बुद्धिसिंगाविषयीं तिनें केलेली कागाळी ऐकल्यावर त्याचें पारिपत्य कसें करावयाचें तें उभयतां ठरवितात आणि दुसऱ्या अंकाचा पडदा चालूं प्रवेशावर पडतो.

अंक तिसरा.

प्रवेश १ ला—गरुडध्वजाची देवडी सोडून बुद्धिसिंगाची देवडी आपण होऊन संभाळीत बसणाऱ्या क्षयाची भेट घेऊन व 'महाराणीसाहेबांनीं दिलेली पद्मावतीच्या हातांतील अंगठी घेऊन मी प्रेमध्वजाकडे जात आहें' असें त्याच्या कानावर घालून वृद्धी प्रेमध्वजाकडे जाते व ती बातमी ऐकून प्रेमध्वजाचा **घात करण्यासाठीं** बुद्धिसिंग जातो.

प्रवेश २ रा—प्रेमध्वज निशाणासमोर पहारा करीत असतांना **पद्मावतीची अंगठी घेऊन** वृद्धी येते व तिच्या **तंबूकडे** त्याला घेऊन जाते. त्यानंतर त्याच्यावर **पाळत ठेवणारा** बुद्धिसिंग तेथें येतो व निशाणाचे तुकडे करून निघून जाऊं लागतो, इतक्यांत **प्रेमध्वजाला भेटण्यासाठीं** म्हणून हकीम तेथें येतो व प्रतापसिंहाचें मोडकें निशाण पाहून अंधारांतून पळून जाणाऱ्या बुद्धिसिंगाचा **पाठलाग** करीत निघून जातो.

या प्रवेशांत हकीम निशाणाच्या टेंकडीवर येतो तो कोणत्या कारणासाठीं येतो याचा स्पष्ट खुलासा कोठेंही केलेला दिसत नाहीं. अंक २ प्रवेश २ मध्यें 'प्रतापसिंहाला औषध दिल्यानंतर पंधरा दिवसांनीं वज्रदेही झालेल्या महाराण्याला पहावयाला रजपूत छावणींत पुन्हां येईन' इतकाच उल्लेख हकीमाच्या भाषणांत आहे परंतु तेवढ्यानें हकीमानें त्याच वेळीं आणि अशा अंधाऱ्या अपरात्रीं तेथें कां यावें याचा कार्यकारणसंबंध समाधानकारक रीतीनें लागत नाहीं. पात्रांचे आगमनिर्गम नाट्यचार्यांच्या नाट्यलेखनांत या दृष्टीनें या ठिकाणीं या **हकीमाच्या प्रवेशाचा फार मोठा दोष** राहिला आहे.

प्रवेश ३ रा—उदेपूरच्या निशाणाचे तुकडे झाले आहेत याचा गवगवा करून प्रतापसिंहाला चिडविण्यासाठीं म्हणून क्षयाला मुद्दाम बोलावून बुद्धिसिंग त्याला प्रतापसिंहाच्या **छावणीकडे** पाठवून देतो आणि प्रतापसिंहाचें वरकरणी शांतवन करण्याच्या निमित्तानें तेथें त्यावेळीं **हजर राहण्यासाठीं** म्हणून त्याच्या पाठोपाठ निघून जातो.

प्रवेश ४ था—पद्मावती आपल्या तंबूंत बसली असतांना तेथें प्रेमध्वज आल्यावर त्याची कशी **गंमत उडते हें पाहण्यासाठीं** महाराणी तेथें येते व प्रेमध्वजाला पद्मावतीची अंगठी नेऊन दाखविल्यामुळें तिच्याशीं **ठरल्या संकेताप्रमाणें** प्रेमध्वज वृद्धीबरोबर तेथें येतो व राणीनें ती अंगठी थट्टेनें पाठविली असल्याचें समजल्याबरोबर **निशाणाकडे** तावडतोब निघून जातो. आपण केलेली थट्टा अंगाशीं आल्यामुळें राणी खजील होते व पद्मावती मूर्च्छित होऊन पडते व या ठिकाणीं तिसरा अंक समाप्त होतो.

अंक चौथा.

प्रवेश १ ला—मोडल्या निशाणासंबंधीं बातमी देत फिरणारा क्षय गरुडध्वजाच्या छावणींत येऊन त्याला ती बातमी कळवून जात आहे; या बातमीनें आनंदित झालेला गरुडध्वजही सर्व सरदारांना दारूची **मेजवानी देण्यासाठीं** निघून जातो.

प्रवेश २ रा—मोडक्या निशाणाजवळ शरमिंधा होऊन उभा असलेल्या प्रेमध्वजाला **धीर देण्यासाठीं** हकीम तेथें येतो; परंतु त्याच्यानें प्रेमध्वजाचें समाधान होऊं शकत नाहीं; सबब 'कांहीं वेळ याला एकट्यालाच येथें राहूं देणें हेंच यावेळीं इष्ट आहे' असें म्हणून हकीम तेथून निघून जातो व त्यानंतर निशाणाचा अपमान झाल्यामुळें चिडलेला प्रतापसिंह तेथें येऊन प्रेमध्वजाच्या मुसक्या बांधवून राजसभेंत त्याची चौकशी करून त्याला **शिक्षा सुनावण्यासाठीं** घेऊन जातो.

प्रवेश ३ रा—राणींचा निरोप पद्मावतीकडे व पद्मावतीचा निरोप राणीकडे पोंचविण्यासाठीं म्हणून दोन दासी येतात आणि एकमेकींचा निरोप एकमेकीनां सांगून अर्ध्या वाटेवरूनच परत निघून जातात. सबंध नाटकामध्यें या दासींचा कोठेंच उल्लेख नसल्यामुळें त्या **आगंतुक** वाटतात हें खरें; परंतु त्यांचा रंगभूमीवरील प्रवेश **सहेतुक** आहे हेंही पण तितकेंच खरें आहे.

प्रवेश ४ था—'प्रेमध्वजाच्या हातून घडलेल्या चुकीबद्दल मी जबाबदार आहें सबब त्याची शिक्षा मला द्या' असें म्हणून राणीनें प्रतापसिंहाचे पाय धरले आहेत; परंतु तिचें न ऐकतां प्रतापसिंह प्रेमध्वजाला शिक्षा देऊं पाहतो, इतक्यांत प्रेमध्वजाबद्दल **रदबदली करण्यासाठीं** हकीम तेथें येतो व 'थोडा वेळ आम्हांला दोघांनाच बोलूं द्या' असें **प्रतापसिंहानें सांगितल्यावरून** तेथून राणी निघून जाते. प्रतापसिंहाचे एकदां आपण प्राण वांचविले आहेत या जोरावर हकीम प्रेमध्वजाची शिक्षा त्याच्याकडून रद्द करवितो व त्याच्या परवानगीनें प्रेमध्वजाला तेथून घेऊन जातो.

प्रवेश ५ वा—गरुडध्वज, बुद्धिसिंग व क्षय प्रतापसिंहाच्याविरुद्ध कटाचा विचार करीत प्रवेश करतात व 'मला पद्मावती, तुम्हाला प्रयाग.तीर्थ, आणि अकबराला दिल्लीचें तक्त अशा रीतीनें युद्धाचा

निकाल लावण्याचा—या रोखानें कारस्थानाचीं सूत्रें हलविण्याचा—विचार प्रगट करून बुद्धिसिंग जातो व गरुडध्वज आणि क्षय हे दोघे त्या आनंदाच्या भरांत **दारू पिण्यासाठीं** आपल्या तंबूकडे निघून जातात.

प्रवेश ६ वा—पद्मावतीच्या मागणीबद्दल प्रतापसिंह व बुद्धिसिंग बोलत बसले असतांना **प्रतापसिंहाच्या बोलावण्यावरून** पद्मावती तेथें येते व बुद्धिसिंगाची मागणी स्पष्ट शब्दांत फेटाळून उदेपूरच्या निशाणाचे तुकडे बुद्धिसिंगानेंच केले असले पाहिजेत असा स्पष्ट आरोप त्याच्यावर करते आणि चौथा अंक समाप्त होतो.

अंक पांचवा.

प्रवेश १ ला—तोंडावर काळा पडदा टाकून शिद्दयाचें सोंग घेऊन पद्मावतीकडे अकबरशहाचें प्रेमपत्र घेऊन जाण्यास हकीम प्रेमध्वजाला सांगत असतां वेळचा हा दोघांचा प्रवेश आहे व त्याप्रमाणें प्रेमध्वज स्वतःची इच्छा नसतांना पण केवळ ' कृतघ्नपणाचा दोष लागूं नये म्हणून ' तिच्याकडे जाण्यास निघतो व प्रेमध्वजाची बेअब्रू साफ **धुऊन टाकण्याचा प्रयत्न करण्यासाठीं** हकीमही जातो.

प्रवेश २ रा—पद्मावती आपल्या तंबूंत बसली असतांना शहाचें पत्र घेऊन शिद्दयाचे वेषांत प्रेमध्वज येतो व पद्मावतीनें त्याला ओळखल्यानंतर ' उद्यांच्या दरबारांत निष्कलंक होईपर्यंत ' एकमेकांचें दर्शनसुख सोडून दोघे दोन बाजूला होतात.

प्रवेश ३ रा—प्रतापसिंहाच्या दरबारांत तहाच्या वाटाघाटीसाठीं सर्व मंडळी जमली आहेत; तेथें तहाच्या अटी ठरून बुद्धिसिंगाची नीच कृति उघडकीस येते आणि प्रेमध्वजावरील आरोपाची निष्कृति होऊन पद्मावतीचा व त्याचा विवाह होण्याचें ठरून 'प्रेमध्मज' नाटक संपतें.

प्रस्तुत विभाग इतर विभागयाच्या तुलनेनें फारसा महत्त्वाचा नाहीं; तसेंच 'प्रेमध्वज' नाटकही नाट्याचार्यांचें कानाकोपऱ्यांत पडलेलें असेंच नाटक; पण त्यांतसुद्धां पात्रांच्या आगम—निर्गमासारख्या **क्षुल्लक दिसणाऱ्या बाबतींतही** त्यांनीं किती सावधागिरी ठेवली आहे इकडे वाचकांचें लक्ष वेधून **चित्रित प्रसंगाची पूर्वछाया** या दुसऱ्या विषयाकडे वळूं. मात्र या विषयाबाबत सरळ चालीपेक्षां उलटी चाल जास्त सोयीस्कर म्हणून आपण वक्री मार्गानेंच मार्गी होऊं.

चित्रित प्रसंगाची पूर्वछाया

कांचनगडची मोहना

अंक पांचवा

प्रवेश ४ था—विजापूरच्या पातशाही सैन्याशीं मातबर सामना देऊन प्रतापरावानें त्याच्यावर विजय मिळविला खरा, परंतु त्या लढाईत तो स्वतः आणि त्याची ती वीर पत्नी मोहना यांना प्राण-घातक जखमा झाल्यामुळें ते मरणोन्मुख होऊन बसल्या वेळचा हा प्रवेश आहे. या प्रवेशापूर्वींची सर्व परिस्थिति म्हणजे त्या लढाईत प्रतापराव व मोहना यांनीं आपली पराक्रमी तरवार कशी गाजविली, शत्रूच्या अंगावर चाल करून जाण्याच्या भरांत ते आपलें सैन्य सोडून फार पुढें गेल्यामुळें शत्रूसैन्यानें त्यांना गराडा घालून कसें जखमी करून पाडलें व त्यांना ते तशा अवस्थेंत पळवून नेत असतां संताजीरावांनीं त्यांना कसें सोडवलें व दौलतराव आणि सूर्याजीराव यांच्या सैन्यानें शत्रूपक्षाची गळचेपी करून अखेर विजय कसा मिळविला याचें सर्व वर्णन **तिसऱ्या प्रवेशांत** दोन गोलंदाजांकडून करविलें आहे आणि सरतेशेवटीं 'धनीसाहेबांना घेऊन संताजीराव आलेच.' या त्यांच्या शब्दांनीं प्रस्तुत प्रवेशाची प्रत्यक्ष प्रस्तावना केली आहे.

प्रवेश ३ रा—या प्रवेशांत दोन गोलंदाजांच्या मुखानें वर्णिलेल्या लढाईची पूर्वतयारी **दुसऱ्या प्रवेशांत** " संताजी०:—प्रतापराव, आपण या ठिकाणीं उभे राहून, शत्रूच्या अंगावर आम्ही कसे तुटून पडतों तें पहा." या वाक्यानें दर्शित केली असल्यामुळें त्यापुढील प्रसंग म्हणजे लढाई या प्रवेशांत आली ही ओघानेंच आली.

प्रवेश २ रा—प्रत्यक्ष रणभूमीवरील लढाईतील हालचालीचा हा प्रवेश आहे आणि त्याचा प्रस्ताव **पहिल्या प्रवेशांत** "प० स०:—ह्या कारणानेंच प्रतापरावांचें सैन्य इतकें पुढें चालून आलें आणि त्यानें ही जवळची टेंकडी व त्यावरील आमच्या तोफा काबीज केल्या." या वाक्यानें केला आहे.

प्रवेश १ ला—पिलाजीराव मान्याचें कारस्थान कशा रीतीनें फळास येत आहे हें या प्रवेशांत दाखविलें आहे आणि या कारस्थानाचा विकास सर्व नाटकभर फैलावला आहे. याशिवाय या प्रवेशाचा मुख्य विशेष म्हणजे पुरुषवेष घेऊन लढाईसाठीं निघालेल्या मोहनेचा रंगभूमीवरील प्रवेश होय; परंतु त्याची पूर्वसूचना **चवथ्या अंकांतील शेवटच्या प्रवेशांत** मोहनेच्या मुखानेंच केली गेली असल्यामुळें तो अनपेक्षित असा वाटत नाहीं.

अंक चौथा

प्रवेश ४ था—आपल्या महालांत मोहना सचिंत बसली असतां तेथें प्रतापरावानें येऊन तिची अखेरची गांठ घेतली आहे. या प्रवेशाची आगाऊ सूचना **तिसऱ्या प्रवेशांत** प्रतापराव आणि चंपा दासी यांच्या भाषणांत स्पष्टपणें दिलेली आहे.

प्रवेश ३ रा—आपल्याच लोकांच्या विश्वासघाताला आपण कसें बळी पडलों हें समजल्यानंतर प्रतापरावाच्या झालेल्या मनःस्थितीचें स्वरूप व पुढील प्रसंगाला तोंड देण्याची त्याची तयारी दाखविण्यासाठीं या प्रवेशाची योजना आहे. अर्थात् पिलाजीरावाच्या विश्वासघाताचें **चित्र प्रत्यक्ष नजरेसमोरच** असल्यामुळें हा प्रवेश आगंतुक असा वाटत नाहीं.

प्रवेश २ रा—पिलाजीरावाच्या छावणींतील हा प्रवेश त्याच्या **पूर्वकारस्थानाचा फलनिष्पत्तिदर्शक** असा आहे.

प्रवेश १ ला—दारूच्या कोठाराला आग लागून कांचनगडचा एक बुरुज कोसळून पडल्यावेळचा हा प्रवेश आहे. या प्रवेशांतील बुरुज कोसळण्याचा मुख्य प्रसंग पूर्वतयारीप्रमाणें (**अंक ३ प्रवेश ५**) साहजिकपणेंच घडून आला आहे. मात्र त्या ठिकाणीं पिलाजीराव एकाएकीं कसा आला हें गूढ वाटण्याचा किंचित् संभव आहे; परंतु पिलाजीराव व हंबीरराव हे ओलीस म्हणून गडावरच होते आणि हंबीरराव मोहनेसाठीं वेडा झाला असल्यामुळें त्याच्या हातून एखादा आत्मघातकी प्रकार होऊं नये म्हणून पिलाजीरावाची हंबीररावावर नजर असणें साहजिकच आहे ही गोष्ट पिलाजीचा धूर्तपणा लक्षांत आणून मनाला पटवून दिली म्हणजे तें गूढही फार वेळ टिकत नाहीं.

अंक तिसरा.

प्रवेश ५ वा—दादासाहेबांच्या घरीं ताटाला—जेवावयाला—येऊन लक्ष्मीकरवीं त्यांना बेहोष पाडण्याइतकी दारू पाजून तिच्याकडून दारूच्या कोठाराला आग लावून कांचनगड कोसळून पाडण्याच्या कारस्थानाचा हा प्रवेश आहे. त्यापैकीं पिलाजीरावांना ताटाला **पहिल्या अंकांतील तिसऱ्या प्रवेशांतच** दादासाहेबांनीं येण्याचें आमंत्रण दिलें असून त्याची स्मृति पुन्हां याच म्हणजे **तिसऱ्या अंकांतील तिसऱ्या प्रवेशांत** दादासाहेबांच्या नोकराकडून करून दिली आहे. त्याचप्रमाणें मेजवानीला आल्यानंतर तेथें करावयाच्या कारस्थानाची पूर्वसूचना **दुसऱ्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांत** लक्ष्मी आणि पिलाजी यांच्या मुखानें देऊन ठेविली आहे.

प्रवेश ४ था—पिलाजीराव व हंबीरराव यांना ओलीस म्हणून कांचनगडावर ठेवून घेऊन खानावर छापा घालण्यासाठीं प्रतापतराव निघाल्यावेळचा हा प्रवेश असून त्याची पूर्व आंखणी **दुसऱ्या प्रवेशांत** पिलाजीच्या मुखानें करून ठेवली आहे.

प्रवेश ३ रा—दादासाहेबांच्या दोन नोकरांचा हा लहानसा प्रवेश 'पिलाजीराव आज ताटाला यायचं हायती' याची जुनी आठवण ताजीतवानी करून देण्यासाठीं म्हणूनच लिहिला आहे. दादासाहेबांचे बरोबर पहाऱ्यावरील नोकरांनाही दारूनें बेहोष होऊन पाडण्यासाठीं लक्ष्मीनें मोहरा व पुतळया दिल्याचें यांत दर्शित केलें आहे; पण त्याचाही उगम **दुसऱ्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांत** आहे हें वाचकांनीं विसरूं नये.

प्रवेश २ रा—प्रतापराव, दवलतराव आणि पिलाजी यांच्या कारस्थानचा हा प्रवेश असून या कारस्थानाचा पाया पहिल्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशापासूनच रचीत आणला आहे आणि त्या कारस्थानाच्या प्रवेशाचें स्थळ कांचनगडावरील तांबडा चौक आहे हें **पहिल्या प्रवेशांत** जासूदाच्या तोंडून सांगितलें आहे.

प्रवेश १ ला—या प्रवेशांतील हंबीररावानें मोहनेशीं केलेलें दांडगाईचें वर्तन तिनें आणि चंपेनें मिळून दवलतरावाच्या **दुसऱ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत** कानांवर घातलें आहे.

अंक दुसरा.

प्रवेश ३ रा—मोहनेच्या प्रेमापायीं बेहोष होऊन तें वेडें प्रेम मोहने-पुढेंच बेफामपणें बरळत सुटणाऱ्या हंबीररावाच्या मनःस्थितीची पहिली सूक्ष्म पण स्पष्ट छटा नाटकाच्या सुरवातीलाच—अगदीं पहिल्या प्रवेशांतच देऊन तिचा विकास झालेला दुसऱ्या अंकांतील **दुसऱ्या प्रवेशांत** दाखविला आहे.

प्रवेश २ रा—लक्ष्मीच्या मदतीनें पिलाजीरावानें चालविलेल्या या प्रवेशांतील कारस्थानाचें मूळ **पहिल्या अंकांतील तिसऱ्या** प्रवेशांत आहे. त्याचप्रमाणें हंबीररावाचें मोहनेविषयींचें वेड आणि दवलतराव—पिलाजीरावाचे एकमेकावरील कारस्थानाचे डावपेंच **पहिल्या अंकाच्या पहिल्या व दुसऱ्या प्रवेशापासूनच सुरू** आहेत.

प्रवेश १ ला—विजापूरच्या सरदाराविरुद्ध प्रत्यक्ष लढाई देण्याची प्रतापरावाची तयारी झाली असल्याचें स्पष्ट चिन्ह दाखविणाऱ्या या प्रवेशाची उठावणी **पहिल्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांतील** कारस्थानावर आणि ' हंबीरराव, तुमच्या वचनावर विश्वास ठेवून मी लढाईचा हुकूम देतों ' या प्रतापरावाच्या भाषणावर आहे, शिवाय या प्रवेशांतील प्रसंगाची थोडीबहुत पुसट कल्पना दुसऱ्या अंकांत नसून **पहिल्या अंकांतील तिसऱ्या प्रवेशांतील** ' दादासाहेबांना सरकारनीं बोलावलें आहे, जसें असाल तसें येऊन चला म्हणून सांगितलें आहे ' या हुजऱ्याच्या निरोपानें आणून दिली आहे.

अंक पहिला

नाटकाचा पहिला अंक हा कथानकाच्या पहिल्या मांडणीचा असल्यामुळें त्यांतील प्रवेशाचे धागेदोरे इतक्या एकजीवित्वानें एकमेकाशीं निगडित झालेले दिसत नाहींत; तथापि त्या प्रवेशांची गोष्ट सोडून दिली तरी त्यांतील पात्रें मात्र त्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्याचा पूर्वप्रस्ताव केल्याशिवाय प्रगट केलीं नाहींत; तरी तेवढ्याच मर्यादित दृष्टीनें पहिल्या अंकांतील प्रवेशाकडे पाहणें जरूर आहे.

प्रवेश ३ रा—यांत फक्त पिलाजीराव, दादासाहेब आणि लक्ष्मी हीं तीन पात्रें असून पिलाजीराव हा कारस्थानी मनुष्य आहे याचा उल्लेख **पहिल्या प्रवेशांत** ' मोहने, पिलाजीचें मुत्सद्दी बोलणें जर

मला काल खोडून टाकतां आलें असतें ' या हंबीररावाच्या स्वगत भाषणांत आला असून दादासाहेब हा प्रतापरावाचें दारूचें व धान्याचें कोठार संभाळणारा पिढीजाद नोकर आहे हें याच अंकातील **दुसऱ्या प्रवेशांत** दर्शित केलें आहे. शिवाय दादासाहेब हा थोडाबहुत निशाबाजही आहे हें या प्रवेशांत प्रत्यक्षच दाखविलें आहे. लक्ष्मी ही दादासाहेबांची पाटाची बायको असून तिची आणि पिलाजीची विजापूरची जुनी ओळख आहे याचा उल्लेख प्रत्यक्ष पिलाजीच्या 'पाटाच्या बायका आणि व्यसनी थेरडे या कामीं फार उपयोगी पडतात ! माझी व तिची थोडा वेळ काल गांठ पडली, आमची विजापूरची पक्की ओळख ; ' या भाषणानें केला आहे.

प्रवेश २ रा—या प्रवेशांत पंहिल्या प्रवेशाव्यतिरिक्त आलेल्या दवलतराव आणि दादासाहेब या **पात्रांची कथानुरूप ओळख** करून देऊन प्रतापरावाच्या प्रत्यक्ष कारस्थानाला सुरवात केली आहे.

प्रवेश १ ला—नाटकाच्या सुरवातीच्या या प्रवेशांत **नाट्य-कथानकाचें पूर्वसूत्र** दिलें असून मोहना, यमुना, प्रतापराव, हंबीर-राव, पिलाजीराव या प्रमुख पात्रांचे नातेसंबंध आणि स्वभावरेषा रेखाटल्या आहेत व मोहना, यमुना व हंबीरराव यांचें प्रत्यक्ष दर्शन घडविलें आहे असो.

शितावरून भाताची परीक्षा या न्यायानें या एका नाटकाच्या परीक्षणावरून चालू विषयाचा मतितार्थ लक्षांत येणें बिलकूल अवघड नाहीं; शिवाय प्रस्तुत विषय हा विशेष गुंतागुंतीचा नसल्यामुळें दुसऱ्या एखाद्या नाटकाच्या परीक्षणासाठीं म्हणून आणखी जास्त जागा अडविली तरी त्यांतून कांहीं विशेष फलनिष्पत्ति होईल असेंही नाहीं. सबब प्रस्तुत ग्रंथांतील जवळ जवळ शेवटचा पण फार महत्त्वाचा आणि मतभेदाचा अशा **नाट्याचार्यांचीं संगीत पदें आणि काव्य** या विभागाकडे वळूं. आतां विषय पडला संगीताचा आणि काव्याचा म्हणजे अत्यंत रसाळ; तेव्हां आस्वाद जितका घ्यावा तितका थोडाच होणार आहे, फार काय पण काव्यरसांत लेखणी एकदां रंगून गेली म्हणजे तिची तिलाही शुद्ध राहणार नाहीं. सबब तिला प्रथम पासूनच आवाक्या बाहेर जाऊं न देता प्रस्तुत ग्रंथाची कड लवकर गांठावी हें बरें.

आतां खाडिलकरांना '**कविकृष्ण**' म्हणून संबोधणें हें कित्येकांना **विस्मयकारक** किंबहुना विषादजनक वाटणारें आहे; फार काय पण तें केवळ कविविडंबन आहे असेंही कोणाला वाटण्याचा संभव आहे; आणि आम्ही जर त्यांना अट्टाहासानें तसें म्हणूं लागलों तर तें केवळ खाडिलकरांच्या संबंधीं अंधश्रद्धा किंवा खाडिलकरांनीं स्वतःला 'कविकृष्ण' म्हणून म्हणवून घेतलें आहे म्हणूनच आम्ही तसें म्हणतों असाही आरोप आमच्यावर येण्याचा संभव आहे हें आम्ही जाणून आहों आणि हे आरोप कोण करतील याचीही साक्षा आमच्या चित्तापुढें उभी आहे; त्याचप्रमाणें या आरोपकांची काव्याची व्याख्या काय आहे आणि त्या व्याख्येनुसार त्याच्यापुढें 'कवि' म्हणून कोणत्या मूर्ति उभ्या आहेत याची जाणीवही आम्हाला थोडी बहुत आहे; तथापि हा प्रत्येकाच्या अभिरुचीचा प्रश्न असून तो त्याचा जन्मसिद्ध हक्क आम्ही हिरावून घेऊं इच्छीत नाहीं किंवा त्यांना त्याबद्दल कोणताही दोष देण्याचा आमचा इरादा नाहीं; फार काय पण त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणें **खाडिलकर कवि नाहींत** असें वादासाठीं म्हणून आम्ही एखादे वेळीं कबूलही करूं. मात्र त्याचबरोबर कवि कोणाला म्हणावयाचें म्हणजे काव्याची ढोबळ रूपरेषा आणि त्याबरहुकूम त्या कवींच्या काव्यांत तिचें प्रत्यंतर दाखविण्याची जबाबदारी त्यांच्यावरच राहते व ती त्यांनींच बजाविली पाहिजे असा आम्ही आग्रह धरूं आणि आमची खात्री आहे कीं त्यांना हा **आमचा आग्रह बाधक** झाल्याशिवाय राहणार नाहीं; कारण त्यांचे कवि आणि त्या कवींचें काव्यज्ञान हें आम्हाला पूर्ण अवगत आहे. त्यांच्या कवींना सूत्रमय आणि सूत्रबद्ध काव्याची तोंड-ओळख नाहीं, या कविपुंगवाजवळ वृत्तें, मात्रा, लघु-गुरु अक्षरांची मातब्बरी आणि प्रास-अनुप्रासाची किंमत नाहीं आणि उद्बोधकता अथवा साभिप्रायता याची कल्पना तर नाहींच नाहीं; कोणीकडून तरी 'इकडून तिकडून आणलेली बुद्धि दे चक्रपाणी' या असल्या भिकेच्या शिंश्यांतील उसन्या भांडवलावर त्यांच्या काव्यउभारणीची सारी मदार! या असल्या काव्यांत भावनामय रूडार्थानें मढविलेला गंभीर गूढार्थ, नवरसांनीं सुसज्ज असलेल्या सरस्वतीची सहजजन्य

ओजस्विता आणि गर्भश्रीमंत भाषेनें भूषविलेलें विचारवैभव यांचें एकसमयावच्छेदेंकरून सर्वांगीण दर्शन कोठून होणार ? आणि अपेक्षा करणारांनीं तरी ती तशी कां करावी ?

नवरसाचें स्वारस्य सर्वस्वीं आपलेंसें करून घेण्याची अंगीं खरी रसिकता नाहीं, सबब साधेपणाच्या मिषाखालीं नीरस काव्यप्रसूतींच्या निरर्थक संवेदना ! नागव्या भाषेची अगदींच नंगेगिरी चालत नाहीं, सबब कांहीं तरी स्वतःचें वैशिष्ट्य म्हणून कृत्रिम भाषेच्या चमत्कृतीमय पण अर्थशून्य अथवा अर्थाभासयुक्त अशी क्लिष्ट योजना; मनःचक्षूसमोर कसलेंही उदात्त ध्येय किंवा जिव्हाळ्याचें तत्त्व नाहीं, आणि असलें तरी त्याची गंभीर स्वरूपानें आणि जबाबदारीच्या जाणिवेनें सखोल विचार करण्याची कधीं संवय नाहीं, तेव्हां उथळ विचारांच्या व उच्छृंखल भावनांच्या उत्तानार्थाचें पोरकें प्रदर्शन! आणि एखादे वेळीं महत्प्रयासानें भावना उत्पन्न झालीच तर ती एकटदुकट, तिला आगा ना पिछा, ना धर ना बंध; आणि ती भावना झाली तरी एखाद्या तरुणीला—त्या कवीकडे कधीं ढुंकूनही न पाहणाऱ्या तरुणीला—'**वेणींत फूल घालतांना पाहून**' प्रेमोद्भवाचीच भावना व्हावयाची आणि त्याच्या पाठोपाठ लागलीच विरहनिश्वास सुरूं होऊन ते काव्यरूपानें सुटूं लागावयाचे आणि त्यांतही मुख्य गोष्ट म्हणजे ते एखाद्या मासिकांत किंवा साप्ताहिकांत प्रसिद्ध करून मग हे रसिकवर कविवेशानें आणि कविपेशानें समाजांत मोठ्या आखडेल डौलानें मिरवावयाचे ! **असा हा कवींचा नेहमींचा कारखाना** ! या कवींच्या कारखान्यामध्यें दुसऱ्याची कुचेष्टा करून आपली प्रतिष्ठा वाढवून घेणाऱ्या **अगडबंब कवींची एक जात** आहे आणि हे विडंबक कवी या सगळ्या कविब्रुवांचे अध्यक्ष म्हणजे म्होरके म्हणून मानून घेवावितात !

या कारखान्यांतील कवि स्वभावानें गरीब असावयाचा; पण आर्थिक दृष्ट्या मात्र कधीं गरीब नसावयाचा आणि एखादे वेळीं फारसा श्रीमंत नसला तरी एखाद्या श्रीमंताच्या कक्षेमध्यें फिरणारा असा एखाद्या लक्ष्मीधराचा उपग्रह किंवा त्याचा कबजी तरी असावयाचा, अर्थात् लक्ष्मीपुत्राच्या अंगीं असणारे किंवा सन्निध वावरणारे सर्व गुणावगुण—विशेषतः अवगुणांची छाया त्याच्यावर असावयाची आणि त्याच

त्याच्या अंतरंगाचें प्रतीक त्याच्या काव्यांत प्रतीत व्हावयाचें! फार काय पण **श्रीगणरायाचीं स्तवनें** म्हणून मेळयांतील पदें करावयाला जरी हा कवि बसला तरीही त्यांत त्याची **पिसाळलेल्या कुत्र्याचीच वृति** दिसून यावयाची! अशा पिसाट कवींनीं (?) खाडिलकरांना ते कवि नाहींत असें म्हणणें आणि आम्ही त्याला प्रत्यक्ष उत्तर देण्याच्या नादीं लागणें म्हणजे उंच झाडावर बसून कावकाव करून त्रास देणाऱ्या कावळयाला हाकून लावण्याच्या खटपटींइतकें शीणदायक आहे; तथापि एखादे वेळीं कावळयाची कावकाव पुरवेल, परंतु मत्सरविषानें भरलेल्या पिसाळल्या कुत्र्याप्रमाणें अवचित चावा घेणाऱ्या खाडिलकरांच्या दूषकांचा समाचार घेणें अत्यंत अवश्य—अपरिहार्य—आहे. सबब खाडिलकरांच्या नाटकांतील काव्यचर्चा विवेचनाच्या ओघानें जशी येईल तशी करून त्यांतूनच वरील आरोपकांच्या आक्षेपांना यथास्थलीं उत्तर देऊं; तथापि त्या अगोदर या बाबत आमच्या मनांत खळखळणारें एक उत्तर किंवा उत्तर जरी नसलें तरी मनांत घोटाळणारी शंका या प्रसंगानें व्यतीत केल्याखेरीज आमच्यानें राहवत नाहीं; आणि ती शंका—हो शंकाच—कदाचित् ती चुकीचीही असेल व ती कोणाला पोरकटपणाची किंवा थट्टेचीही वाटेल, पण ती शंका म्हणजे खाडिलकरांचें स्वरूप आधुनिक कविदृष्टीप्रमाणें गोंडस नाहीं! आमचा आधुनिक कवि म्हणजे गोंडेल्या मुखड्याचा, गुलगुलीत गालाचा, गहिऱ्या नजरेचा आणि गुलजार मोहऱ्याचा—अगदीं थोडक्यांत लिहावयाचें म्हणजे **स्वयंभू बायकी बांध्याचा**—असावयाचा; उलट खाडिलकर म्हणजे खडबडीत चेहऱ्याचे, राकट कातडीचे, उग्र मुद्रेचे असे दृष्टिदुष्ट अशा **मेल्या पुरुषी घाटाचे**; ते आमच्या हळुवार कवींच्या गोटांत कसचे खपले जाणार? परंतु काव्याच्या आनंदाचा संबंध जसा इंद्रियांशीं नाहीं, तसा त्याचा उगमही इंद्रियजन्य नाहीं. सुंदर अपत्याचे आईबाप सुंदर असणें हा जसा सृष्टिसिद्धांत आहे, तसा काव्यप्रसवाला कवि हा गोंडसच असावयाला पाहिजे असा कोठें दंडक नाहीं. विहिरीच्या तळीं असलेल्या जिवंत जलप्रवाहाच्या प्रभावाला विहिरीची गोलघाटी बांधणी अथवा चुन्नेगच्ची मालमसाला याची जरूरच काय?

काव्यनिर्मितीला देहसौंदर्यापेक्षां बुद्धिसौंदर्याचीच विशेष आवश्यकता असते हाच नियम सिद्ध आहे. गोंडस चेहरा हा काव्याचा विषय असूं शकेल, पण त्या चेहऱ्याचा धनी तेवढ्यामुळें निःशेषपणें कवि बनूं शकणार नाहीं. पण हल्लींच्या उलटया जमान्यामध्यें ज्याप्रमाणें नोकर हाच मालक होऊन त्या मालकावरच तो नोकरशाही गाजवूं लागतो, त्याप्रमाणें काव्याचा विषय हाच स्वतःला कवि म्हणवून घेऊन **कविबाजी** माजवूं लागल्यास त्याला प्रतिबंध कोण करूं शकणार ? परंतु ही अंदाधुंदी कालाच्या तडाख्यांत फार काळ टिकूं शकत नाहीं आणि म्हणूनच अशा नामधारी कवींचें नाममात्र काव्य कालाच्या ओघांत लौकरच वाहून गेलेलें दिसून येतें.

खाडिलकरांची स्थिति तशी नाहीं. खाडिलकरांची काव्यप्रतिभा गद्य नाटकाच्या रूपानें उदित झाल्याला आज तीन तपांपेक्षां जास्त काळ लोटून गेला आहे. त्यानंतर गद्यनाटकांत गुरफटून राहिलेल्या मनोवृति (किर्लोस्कर) 'मंडळीच्या मृदू, गोड आणि गुंगविणाऱ्या गायनानें **संगीताकडे खेचून नेल्यामुळें** 'प्रत्यक्ष ' कविकृष्ण ' म्हणून ' संगीत ' आखाड्यांत उतरल्यालाही दोन तपांच्या वर काळ लोटून गेला आहे आणि या दीर्घ कालावधींतही त्यांच्या नाटकांतील ५।५०पदें तरी आबालतरुण स्त्रीपुरुषांच्या-फार काय पण कित्येक वृद्धांच्याही-मनींमुखीं सारखीं खेळतीं राहिलीं आहेत. आतां त्याचें श्रेय कित्येक टीकाकार, ज्या गोड गळयांतून तीं पदें प्रथम ऐकूं येतात, त्या बालगंधर्वादि गायकाच्या पदरांत टाकतात आणि ही वस्तुस्थिति आम्ही थोड्याबहुत अंशीं अमान्यही करीत नाहीं; परंतु त्याबरोबरच इतर नाट्यकवींचीं कवनें बालगंधर्वाच्या कर्णमधुर आवाजीनें मढलीं जाऊनही फार काळ लोकांच्या मुखीं टिकाव धरूं शकलीं नाहींत ही वस्तुस्थितीही कोणाला अमान्य करतां येणार नाहीं. या लोकप्रियतेचें प्रमाण आणखीही वाढलें असतें; परंतु गंधर्वाच्या जोडीला नायकाचें पात्र नाटकी ढंगाचे गायक न मिळाल्यामुळें मानापमान किंवा विद्याहरण या दोन नाटकांशिवाय इतर नाटकांतील नायकाचीं पदें लोकांच्या मुखीं खेळूं शकलीं नाहींत; नाहीं तर आणखीही ५।५० पदांपर्यंत ती यादी सहज वाढली असती. त्यांचीं मानापमान आणि विद्याहरण हीं नाटकें

कायम हक्कांची कोंडी फोडून बाहेर पडलीं असल्यामुळें त्यांतील नायक-नायिकांच्या **पदांची कसोटी 'गंधर्वेतर' ठिकाणींही** लावली गेली आणि तीं त्या ठिकाणींही कसोटीला उतरलीं! तेव्हां त्यांचें श्रेय प्रामुख्यानें खाडिलकरांच्या प्रतिभेलाच द्यावें लागेल! तथापि एकंदरींत या लोकप्रियतेंत पदांतील अर्थगांभीर्य किंवा शब्दनिनादापेक्षां नादमाधुर्याचेंच प्रमाण जास्त असतें आणि तसें पाहिलें तर गद्यभागांत खाडिलकरांची लेखणी जसा आपला तोल संभाळून विनासायास भरधांव पल्ला मारूं शकते, तसा पद्याचे बाबतींत मारूं शकत नाहीं—फार काय पण कित्येक वेळां साधें उभें राहण्याचा तोलही ती सांभाळूं शकत नाहीं. शर्यतीच्या गद्यमैदानावर घोडदौडीच्या धडाडीनें आघाडी गांठणारी खाडिलकरांची भाषा कसरतीच्या लहानशा संगीत रंगणांत फिरतांना कित्येक वेळां चक्कर येऊन ठेंचाळून पडते! गद्यपद्याच्या उभय शाखेंत सहज लीलेनें विहार करण्याचें सव्यसाचित्व खाडिलकरांच्या अंगीं नाहीं; नाहींपेक्षां एखाद्या **मारून मुटकून कवीप्रमाणें** काव्याच्या रसाचा घात करणारीं

सावित्री पद ९—अंध पिताजी; ३० XXX तिडतिड नाचत आला;

मेनका पद १६–XXX तरुण देह रमतो विलासीं; सतत वृद्ध निजतो उपाशी 'XXX' २७–XXX सौख्य लाभलें, कष्ट पळाले, आरामाला कवटाळा.

द्रौपदी पद २३-प्रिय मोक्षाहुनिही महत्त्वाकांक्षा; ४४-जरी न आतां घासशील नाकां.

स्वयंवर ५—जरि दिसला दुर्जन मला येथें, तरि वेशी आंतुनी पळविन जसा कुटिल दुष्ट कावळा, कुक्कट—गण न बोलाविल XXX २२—धष्टपुष्ट नवरडा XXX मेंढा जणुं रेडा XXX कुतरडा वेडा XXX.

विद्याहरण २५—मांसा तैसे रुधिरा XXX मात कांता मारूं.

मानापमान 'तुज मी शरण अजि माफ मजला करा.' ..

अशीं नीरस आणि व्याकरणदुष्ट पदें त्यांच्या लेखणींतून खास उतरलींच नसतीं. तथापि विचारप्रवर्तक व झोतदार लेखनाला भाषेच्या फुलाऱ्याची जरूर बिलकुल भासतच नाहीं.

कै० लोकमान्य टिळक हे जगन्मान्य पंडित झाले ते ओथंबित विचारामुळें, भाषेच्या खुसखुशीतपणामुळें नव्हे; त्यांचेच शिष्य खाडिलकर! शिवाय वरील किंवा वरीलसारखीं आणखी जीं थोडीं बहुत

नीरस पदें त्यांच्या नाटकांत आहेतशीं वाटतात, तीं सामान्यतः प्रमुख पात्रांच्या मुखींचीं नसून गौण आणि नीरस पात्रांच्याच तोंडचीं आहेत; आणि अशीं पदें त्या पात्रांची नीरसता वाढविण्याचा इष्ट असाच कार्यभाग साधतात. परंतु तेवढ्यामुळें खाडिलकरांचीं पदें सर्वेषां नीरस असतात असा सर्वसाधारण शेरा मारणें सर्वस्वीं चुकीचें होईल. आणि त्यांच्या सरस आणि लोकप्रिय पदांचा एवढा मोठा पसारा डोळ्यांपुढें असतांना तर तसें खास म्हणतां येणार नाहीं. त्यांच्या सरस वा नीरस पदांचा जो खाक्या आहे तो असा आहे आणि त्या स्वभावजन्य गुणदोषांत फरक होणें मुष्कील आहे. त्यांच्या भाषेला मुद्दाम नटून मुरडून चालण्याची कधीं संवयच नाहीं आणि पद्यामध्यें तर 'एकनूर अदमी आणि दसनूर कपडा' अशा तऱ्हेचा बाह्यांगी नटवेपणाच जास्त पाहिजे. परंतु ज्याला असा कपड्यालत्त्याचा शोक करण्याची कधीं संवय नाहीं असा मनुष्य एखादे वेळीं नटण्याथटण्याच्या भानगडींत पडला म्हणजे तो जसा बेडौल आणि अवघडल्यासारखा दिसतो तशी खाडिलकरांचीं कांहीं पदें भाषासौंदर्याच्या दृष्टीनें राकट, अवघड आणि बेडौल वाटतात, यांत शंका नाहीं; आणि तेंही एका अर्थी बरोबरच आहे. खाडिलकर हे काव्यसृष्टींचे घाउक व्यापारी; 'एक पैसेवाला,' 'बंबईवाले का दिवाला,' 'हरएक चीज एक एक पैसा' असे गल्लोगल्लीं ओरडत फिरणारे फेरीवाले कवी नव्हत; अर्थात् त्यांच्या काव्यांत भाषेची साफसुफी, डामडौल किंवा नीटनेटकेपणा कमीच दिसून येतो आणि म्हणूनच नटव्या भाषेच्या आवरणाखालीं कवडी किंमतीच्या विषयावर दीड दमडीचा फायदा उठवून सरस्वतीच्या सराफ पेठेला बहिरोबाच्या जत्रेचें स्वरूप आणणाऱ्या फुटकळ कवींच्या उठवळ बाजारांत खाडिकलरांच्या ठोकबंद मालाचा उठाव न झाल्यास त्यांत नवल वाटत नाहीं! आणि असल्या पै-पैशाच्या गिऱ्हाइकाला खाडिलकर किंमतही देत नाहीत; खाडिलकरांच्या वखारींत काव्याचे प्रचंड पर्वत आणि त्यांच्या सकसपणाविषयीं त्यांचा दांडगा आत्मविश्वास! शिवाय त्यांच्या त्या काव्याचें गिऱ्हाईकही निराळेंच; नुसत्या भपक्यावर तें कधीं भुलणार नाहीं. तथापि भरमसाट भाषेच्या भपक्यानें त्यांनीं आपलीं पदें शृंगारावयाला पाहिजे

होतीं असें जरी आम्ही म्हणत नाहीं, तरी त्यानीं आपल्या पदांना भाषेच्या गोंडसपणाचा थोडासा तरी गोडवा आणला असता, तर सामान्यजनांच्या बहकत्या वृत्तीला बराच आळा पडून सरस्वतीच्या मंदिरांतील 'महाजनो येन गतः स पंथः' या आधारावर चाललेल्या काव्याच्या बेबंद-शाहीला थोडा तरी पायबंद बसला असता. परंतु गंधर्वी गोडव्यापुढें भाषेच्या गोंडसपणाची त्यांना किंमत वाटली नाहीं आणि त्यामुळें त्यांचीं पदें वाङ्मयांतील श्रेष्ठत्वाच्या मानाला मुकलीं! सहजसुंदर भाषा आणि सहजगम्य साधुता त्यांच्या पद्यांत एकंदरींत नाहीं असेंच म्हणणें भाग पडतें. थोडक्यांत लिहावयाचें म्हणजे **खाडिलकरांच्या पदांत एकंदरींत प्रसादपूर्णता कमीच**! तथापि ही कमतरता त्यानीं इतर दृष्टीनें भरून काढली आहे. खाडिलकरांचीं पदें नाट्य-दृष्ट्या निरर्थक म्हणजे कथासंगतीला किंवा प्रतिपाद्य विषयाला सोडून असत नाहींत. त्यांतही प्रतिपाद्य विषयाला धरून असणारीं पदें, सुभाषितें, किंवा बोधवचनें सिद्धांत स्वरूपीच असावयाचीं! त्यांतही 'सवनचि भासे मला'–**मानापमान**, 'अजि पुरवा ही हौस प्रियकरा, मातृपदीं तनु मम बसवा'–**मेनका**, अशासारखीं कांहीं पदें रूढार्थाबरोबर गूढार्थानें भरलेलीं आणि तो गूढार्थ विशेषतः शृंगारात्मक असाच असावयाचा! कारण नाटक हें मूलतः रसात्मक आणि नवरसांचा राजा म्हणजे शृंगार होय. अर्थात् अशीं पदें विशेषेंकरून शृंगारात्मकच आहेत. आतां त्या गूढार्थाची जाणीव पटणें किंवा न पटणें हा ज्याच्या त्याच्या धारणाशक्तीचा प्रश्न आहे; तथापि त्यांचीं **शृंगार रसाचीं पदें** मात्र अर्थगांभीर्य, भाषासौंदर्य आणि नादमाधुर्य या सर्व दृष्टीनें सरसच असतात असें सर्व साधारण मत—मतमतांतराला किंचितशी जागा ठेवून—नमूद करण्यास आम्हाला हरकत वाटत नाहीं.

एकंदरींत खाडिलकर हे कै. किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर यांच्या-प्रमाणें अभिजात कवि म्हणजे पदें करणारे नाहींत असें जरी म्हटलें तरी ते कवि नाहींत असें मात्र म्हणतां येणार नाहीं आणि अठरा धान्याच्या कडबुळ्या कवींना तर म्हणतां येणार नाहींच नाहीं हें निश्चित.

काव्य म्हणजे पद्यमय काव्य असा जरी रूढार्थ असला तरी **पदें म्हणजे कांहीं काव्य नव्हे**. पद्यभागाव्यतिरिक्तही काव्याला

अनंत अवसर आहे. चित्रांत काव्य आहे, मूर्तीत काव्य आहे, दृष्टींत काव्य आहे, सृष्टींत काव्य आहे, बोलण्यांत काव्य आहे, लिहिण्यांत काव्य आहे, पद्यांत काव्य आहे, तसें गद्यांतही काव्य आहे; आणि या **गद्य काव्याचे प्रत्यक्ष अवतार** म्हणून प्राचीन कालीं **बाणभट्ट कवि** आणि अर्वाचीन कालीं '**काळ**'**कर्ते शिवरामपंत परांजपे** हे प्रख्यात आहेत. नाट्याचार्यांचें गद्यही कांहीं कमी काव्यमय नाहीं, शिवाय तें रसात्मक भूमिकांनीं अवगुंठित असल्यामुळें त्याचा गोडवा कांहीं औरच अनुभवाला येतो हें खालील उताऱ्यावरून सहज ध्यानीं येईल.

उतारा (१)

द्युमत्सेन महाराजांच्या डोळयांना गुण पडण्यासाठीं शैब्याराणीनें पार्वती—परमेश्वराच्या महापूजेचा महोत्सव सुरू केला आहे व सत्यवानाच्या प्रेमासाठीं पूजेच्या पुष्पादिक साहित्याची तयारी सावित्री आपलेपणानें करीत आहे; त्यावेळीं:—

सत्यवान:—सुमति व बहुबुद्धि येथून गेले हं!—ते फार दूर गेले नाहींत—महापूजेचें त्यांना आमंत्रण देऊन येतों; त्यांनीं दर्शनाला अवश्य आलें पाहिजे.

सावित्री:—मजपाशीं त्यांचें आमंत्रण दिलें तर नाहीं का चालावयाचें ?

सत्य०:—खरें म्हटलें असतां आपणच मजकरितां ह्यापूर्वींच आमंत्रण देऊन टाकलें पाहिजे होतें—नाहीं ना दिलें आमंत्रण—नाहीं ना ?

सावि०:—मला जर कोणी अजून बोलावलें नाहीं, तर मी दुसऱ्यांना कशीं आमंत्रण देऊं ?

सत्य०:—बोलावलें नाहीं—बोलावण्याची जरूरी आहेसें वाटतें ?—तुम्हाला मी आमंत्रण देत बसण्याची जरूरी नसली तरी अश्वपति महाराजांच्या मंत्र्यांना मी आमंत्रण देणें जरूर आहे—आलोंच मी आमंत्रण देऊन परत.

सावि०:—मी येथेंच उभी आहें; लवकर यावयाचें परत—

सत्य०:—हा आलोंच मी परत आपणालाही आमंत्रण द्यावयाला—(जातो.)

सावि०:—मला आमंत्रण—घरच्या घरीं कोण कोणाला आमंत्रण देणार? जेथली मी मालकीण—मनानें झालेंच आहें, जनाच्या दृष्टीनें व्हावयाची आहें—जेथली मी मालकीण व्हावें म्हणून रोज जगदंबेची प्रार्थना करितें, तेथलें आमंत्रण मला कशाला? मला कोणी बोलावलें नाहीं म्हणून मी म्हटलें, बरें झालें—बोलावलें नाहीं, जरूरी आहेसें वाटतें? नाहीं हो जरूरी नाहीं—रात्रंदिवस आपल्या पायाची सेवा करणें हाच जिला मोक्ष वाटतो तिला कशाला पाहिजे आमंत्रण?—आमंत्रणाची जरूरी नाहीं असें आपण म्हटलेंत, पदरीं घेऊन मला पवित्र केलेंत, महापूजेच्या मालकीचा हक्क सासूबाईच्या इतकाच माझ्याही पदरांत टाकलांत, आणि दुसऱ्यांना आमंत्रण देणारी आपल्या घरची मी मालकीण झालें—आपण परत आला म्हणजे मीच पाहिजे तर आपणालाही आजच्या महापूजेचें आमंत्रण देतें; कारण घराची मालकीण स्त्री; पुरुष मालक नव्हे—झालेंच मी मालकीण शैब्या महाराणीच्या घराची—माझ्याच घरांत आज पार्वती—परमेश्वराचें दर्शन सर्वांना होणार, मग आमंत्रण देण्याचा अधिकार तिकडच्याहून अधिक मला कां असूं नये?

पद—निज महिलामान राखिला। मम हातीं अधिकार फार आला ॥ ध्रु०॥ मम पतिसेवा भाव जाणिला। संशय कसला, दीन देह हा धन्य धन्य केला ॥ १ ॥ (सत्यवान येतो.)

सत्य०:—(स्वगत) त्यांना आमंत्रण दिलें; पण हिला कोणत्या शब्दांनीं देऊं आमंत्रण!

सावि०:—(स्वगत) ह्यांना पाहिलें म्हणजे वाचाच बंद होते—कसें मला आठवेनासें झालें—ह्यांच्याहून निराळी मी असलें तर आमंत्रण देणार किंवा घेणार—काय करूं—ह्यांना आमंत्रण देऊं—का आमंत्रण पोहोंचलें म्हणून सांगूं? (उघड) नका हो, आपण इतके श्रम घेऊं नयेत—मला आमंत्रणाची काय जरूरी?—मीच पाहिजे तर सर्वांना—सर्वांना—आपणालादेखील—देऊंना मी असें आमंत्रण?

सत्य०:—असें गोड आमंत्रण कोण स्वीकारणार नाहीं? महापूजेचें आमंत्रण दिलें, आता महापूजेकरितां लागणारीं सर्व फुलें स्वतः तोडलीं पाहिजेत.

प्रसंग किती तरी रसाळ! सावित्री—सत्यवानाच्या प्रेमाचे नाजुक धागे एकमेकांत गुंफले जात असतां—अगदीं एकजीव होत असतांनाही-एकमेकांना धक्का लागूं नये म्हणून कितीतरी जपणुकीनें गुंफले जात आहेत! देवदर्शनाच्या आमंत्रणाची साधी गोष्ट, पण मानापानाचा—उसना कां होईना—सावित्रीचा कोण आखडेलपणा? आणि त्याची मांडणी तरी किती हळुवारपणानें तिनें केली आहे? सत्यवानानें आपल्याला आमंत्रण द्यावें म्हणून मनाला केवढी ओढ? 'मी येथेंच उभी आहें; लवकर यावयाचें परत' म्हणून आपण होऊन मुद्दाम आमंत्रण लावण्याची तयारी—पण तो परत येऊन आमंत्रण देइपर्यंत दम कोठला? तो परत यावयाच्या आंतच सावित्रीनें त्या आमंत्रणाची देवघेव मनानच केली; फार काय पण त्याच्या घराचीही मालकीण बनून दुसऱ्याला देव-दर्शनाचें आमंत्रण देण्याचा सत्यवानाच्या अधिकाराचा तिनें आपल्या अधिकारांतच कबजा घेतला! नव्हे उलट तिनें 'घराची मालकीण' बनून सत्यवानाला स्वतःच देवदर्शनाचें आमंत्रण दिलें! यांतील प्रेमपरि-पोषाचा कलाविलास कितीतरी हृद्य आहे!

उतारा (२)

सत्यवान—सावित्रीच्या प्रेमोद्भवाची जाणीव एकमेकांना झाली; परंतु निश्चित अभिवचनें मात्र झालीं नाहीत; त्याबद्दल एक दोन दिवसांनीं कायतें बोलूं असें सांगून सत्यवान निघून गेल्यानंतरः—

सावित्रीः—आणखी बोलायचें तें काय उरलें आहे? बोलून ह्यापेक्षां अधिक काय आम्ही एकमेकांना कळविणार?—प्रेमाची धांव वाचेच्या पलीकडे असते; बोलतांही येत नाहीं, आणि बोलायचेंही नसतें—पवित्र प्रेम म्हणजे परमात्म्याचाच अंश आहे, परमात्म्याप्रमाणें प्रेमाचा साक्षात्कार तेवढा होतो, आणि प्रेम परमात्म्याप्रमाणेंच शब्दापलीकडचें असून, बोलण्यानें गोंधळ तेवढा माजतो!

यांतील काव्यानंदावर भाष्य करावयाचें तें काय उरलें आहे? लिहून ह्यापेक्षां अधिक काय आम्ही सांगणार?—काव्यानंदाची धांव लेखणीच्या पलीकडे असते, लिहितांही येत नाहीं आणि लिहायचेंही नसतें.—खरें काव्य ही प्रेमाची प्रतिमा—पक्षी—परमात्म्याचा अंश आहे, प्रेममय पर-मात्म्याप्रमाणेंच काव्यानंदाचा साक्षात्कार तेवढा होतो, आणि काव्यानंद

हा प्रेममय परमात्म्याप्रमाणेंच लेखणीपलीकडचा—अगदीं शब्दातीत असून, लिहिण्या–बोलण्यानें गोंधळ तेवढा माजतो. सबब यापुढें काव्याचे उतारे व त्यावरील भाष्य याच्या भानगडींत न पडतां नाट्याचार्यांच्या नाटकांत ठिकठिकाणीं विखुरलेल्या काव्याचा निर्देश—केवळ स्थलनिर्देश करून—अथवा स्थल–निर्देशही नकोच—कारण त्यानेंसुद्धां गोंधळच माजायचा--त्या काव्याचा--त्या काव्यानंदाचा आस्वाद रसिकानीं आपल्या कुवतीप्रमाणें घ्यावा एवढेंच आम्ही सुचवितों.

श्री. खाडिलकर हे अभिजात नाटककार म्हणजे कविहृदयाचा गाभा! शृंगार, वीर, करुण या तीन रसांनीं त्यांचीं नाटकें ओथंबलेलीं, त्यांतल्या त्यांत शृंगार आणि वीर रसाची सजावट करण्यांत त्यांची लेखणी हातखंडा; फार काय पण मुग्ध शृंगार असा लिहावा खाडिलकरानींच! त्यांचें असें एकही नाटक नाहीं कीं ज्यांतील शृंगारानें वाचक–प्रेक्षकांच्या चित्ताला गुदगुल्या होत नाहींत; त्यांतल्या त्यांत कांचनगडची मोहना, बायकांचें बंड, प्रेमध्वज, मानापमान, स्वयंवर, मेनका, सावित्री हीं नाटकें शृंगाराच्या दृष्टीनें फारच उठावदार आणि त्यांतही मानापमान नाटक सर्वश्रेष्ठ आणि त्यांतील तिसऱ्या अंकांतील तिसरा प्रवेश—त्यांतही त्याचा पूर्वार्ध म्हणजे मुग्धशृंगाराचा परमावधी—अगदीं अतुलनीयच! कारण त्यावेळीं **प्रेमरसें कवि नटला** अशी खाडिलकरांची स्थिति होती! शिवाय याच वेळीं गानलोलुप व सुकुमार मृगाच्या चापल्यामुळें आकृष्ट होऊन त्याच्यामागें वीरवृत्तीनें लागलेल्या दुष्यंताप्रमाणें खाडिलकर हे कै० जोगळेकर व श्री० बालगंधर्व यांच्या मोहक गायनानें आकृष्ट होऊन संगीताच्या मागें लागले होते. त्यानीं आपल्या नाटकांत पदें घालून त्यांना संगीत स्वरूप दिलें, तबला–तंबोरा घेऊन स्वतः गाण्याचा अभ्यास करूं लागले, फार काय पण पहाटे उठून **खर्जावर मेहनत** घेण्याचें कामही त्यानीं सुरू केलें; अगदीं खांसाहेब बनण्याच्या तयारीला ते लागले—नव्हे अगदी खांसाहेब बनले! कारण या गाण्याच्या (!) तयारीमुळें त्यांचे सुष्ट-दुष्ट शेजारीपाजारी, त्यांना खाडिलकर या नामाभिधानानें संबोधण्याऐवजीं त्यांच्या नांवाच्या आद्याक्षराचें अंत्याक्षर करून त्यांना **डिलकरखां** असें थट्टेनें म्हणूं लागले. फार काय पण पहाटेच्या प्रशांत वेळच्या त्यांच्या 'खर्जांत' खालीं गोठ्यांत बांधलेली म्हातारी म्हैसही आपला

खर्जाचा सूर मिळवूं पाहूं लागल्याची गोष्ट त्यांनीं स्वतःच सांगितल्याचें आम्हाला माहीत आहे! त्यांतील विनोदाचा भाग वर्ज करतां इतकें म्हणण्यास हरकत नाहीं कीं, खाडिलकर हे त्यावेळेपासून संगीतज्ञ झाले—नव्हे—गद्य रंगभूमीच्या प्रस्थापकाच्या त्यांच्या बहुमानाप्रमाणें **संगीत-नाट्यप्रथेंतही ते युगप्रवर्तक झाले** !

सन १९०४ व ५ सालची गोष्ट! त्याच्या अगोदर २०।२५ वर्षांपासून कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या नवोदित संगीतानें मराठी रंगभूमि सर्वस्वीं काबीज केली होती. त्यावेळीं गद्य नाटकें केवळ उत्तेजनाच्या अभावी मराठी रंगभूमीला जवळ जवळ पारखीं झालीं होतीं. गद्य रंगभूमि अगदींच अस्तित्त्वांत नव्हती असें नाहीं; पण ती राणीच्या पेशांत नसून भिकारणीच्या वेशांत होती. गद्य नाटक दिसलेंच तर तें **शंकर मोरो रानडे यांच्या नाट्यकथार्णव मासिकांतच** दिसावयाचें! सन १८९० च्या सुमारास प्रो० वासुदेवराव केळकर व रावसाहेब फाटक यांनीं **शाहू नगरवासी नाटक मंडळी** स्थापून गद्य नाटकांना पुढें आणण्याचा प्रयत्न केला; पण **कै० गणपतराव जोशी, बाळाभाऊ जोग ही अद्वितीय नटांची जोडी** आपल्या ऐन भरात असतांनाही तो यशस्वी न होतां त्यावेळीं पुण्यासारख्या महाराष्ट्राच्या केंद्रस्थानीं १९०४ सालीं शाहू नगरवासी नाटक मंडळी आपले दिवस कसे तरी कंठीत होती! श्री. केशवराव छापखाने (सांगली), यांच्या सहाय्यानें कै. रामभाऊ गोखले, विनायकराव कानिटकर व श्री. ओबा लिमये वगैरे नाट्यकुशल मंडळींनीं ता. १२ डिसेंबर १९०२ रोजीं **सामाजिक नाटक मंडळी** काढली पण तीही फार काळ टिकूं शकली नाहीं, आणि याचें मुख्य कारण म्हणजे सर्व सामान्य जनतेचीं अंतःकरणें खेचून घेणारीं नाटकें मराठी वाङ्मयांत अस्तित्वांत नव्हतीं हें होय! अशा नाट्य वाङ्मयीन दुष्काळाच्या काळांत तेरावी जरी नाहीं तरी तिसरी नाटक मडळी निघाली ती **महाराष्ट्नाटक मंडळी** होय! या मंडळींतील सर्व नटवर्ग सुविद्य असून कुलीन घराण्यांतील होता व त्या मोठ्या धडाडीनें निघालेल्या मंडळींचें **नोच्चार्थो विफलोऽपिदूषणपंददुष्यस्तु कामोलघुः** हें ब्रीदवाक्य होतें; पण तिच्या पदरींही यशाचा वाटा पडेल असें चिन्ह दिसेना असें

पाहून त्यावेळीं—म्हणजे सन १९०६ सालीं—नाशिक येथें भरलेल्या **नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष श्री. न. चिं. केळकर** यांनीं अध्यक्ष या नात्यानें या प्रश्नावर निबंध मागवून तो धसास लावला ! पण तो प्रश्न नुसत्या निबंध—वाचनानें सुटणारा नव्हता आणि तो तसा सुटलाही नाहीं; शिवाय त्या विषयावर मार्गदर्शक किंवा मार्गसूचक असा एकही निबंध आला नाहीं; परंतु त्यावेळीं म्हणजे १९०७ सालीं महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर खाडिलकरांचीं कीचकवध व बायकांचें बंड हीं दोन नाटकें आलीं आणि त्या नाटकांनीं **गद्य रंगभूमीपुढील ' जगावें कीं मरावें ' हा प्रश्न** सहजासहजीं आणि पूर्णपणें सोडवून दाखविला ! आणि अशा रीतीनें **खाडिलकर हे गद्य रंगभूमीचे प्रस्थापक** झाले !

नाट्यकलेच्या संगीत शाखेंतही त्यांनीं असाच युगप्रवर्तकाचा असामान्य मान मिळविला आहे. सन १८८० सालीं कै. अण्णासाहेब **किर्लोस्करांनीं** शाकुंतल नाटकांतील प्रचलित संगीत सुरू करून **नाट्यकलेमध्यें फार मोठी क्रांति** केली. त्यानंतर पाव शतकानें कै. तात्यासाहेब कोल्हटकरानीं अण्णांच्या त्या संगीताला रंग-ढंगदार चालीनें शृंगारलें आणि त्यानंतर दहापांच वर्षांतच खाडिलकरांनीं त्याच शृंगाराला भरदार रागदारीच्या वैभवानें आपल्या मानापमान नाटकांत रुबाब आणला—इतकेंच नव्हे तर खाडिलकरांच्या त्या **मानापमान नाटकाचें सार्वभौमत्व** दोन तपांच्या कालावधीनंतरही अढळच आहे. आणि या संगीत क्रांतीला नाट्याचार्यच कारणीभूत झाले व त्या परिस्थितींत अद्यापपर्यंत कोणींही फरक केला नाहीं ही वस्तुस्थिति अमान्य करतां येण्यासारखी नसल्यामुळें या संगीत **युगप्रवर्तकाचा असामान्य मान अखेर नाट्याचार्यांनाच** द्यावा लागेल ही गोष्ट निर्विवाद आहे.

या युगप्रवर्तनाच्या धुंदींत नाट्याचार्यांच्या हातून **नाट्यविषयक कांहीं दोषही** घडले आहेत त्यांचाही उल्लेख करणें जरूर आहे.

खरें म्हटलें असतां खाडिलकरांचीं नाटकें अगोदरच रसपूर्ण, अर्थात् त्या रसपूर्ण नाटकांत नाट्याला अमर्याद अवसर आणि त्यांच्या नाटकाला नट मिळाले तेही सर्व कलावतंस; तेव्हां नाट्याच्या अभावीं

केवळ रसोत्कर्ष साधण्यासाठीं म्हणून संगीताचा अंगीकार करण्याचें त्यांना कारण नव्हतें; परंतु संगीताकडे 'खेचले' गेल्यामुळेंच ते या फंदांत पडले आणि या फंदांत पडून ते प्रत्यक्ष प्रथम लोकप्रियतेच्या धंदेवाईक लोभी दृष्टीच्या इतके आहारीं गेले कीं त्यांच्या नाटकाचें खरें नाट्यस्वरूप नाहींसें होऊन त्याला संगीत जलशाचें नवें स्वरूप आलें!

याचा अर्थ असा नव्हे कीं रसनिष्पत्तीनुरूप त्यांच्या नाटकांतील नाट्य नाहींसें झालें! परंतु त्यांतील भरदार संगीतामुळें त्याची **नाट्यकला नटाच्या हातून निघून गायकाच्या हातीं** गेली आणि त्यांच्या नाटकांतील नाट्याचा खरा आस्वाद मिळेनासा झाला! अर्थात हा दोष नाट्याचार्यांचा नसून नटवर्गाचा आहे हें जरी खरें असलें तरे या असल्या बहुसंख्य नटाच्या नाट्यविघातक चालीला बेसुमार उत्तेजन देण्याला नाट्याचार्यच कारणीभूत झाले हा दोष त्यांना स्वतःलाही नाकबूल करतां येणार नाहीं; नव्हे त्यांना या **दोषाची प्रत्यक्ष जाणीव** होऊन त्यानीं **अप्रत्यक्षपणें** त्याची **कबूलीही** दिली आहे हें त्यांच्या नाटकांतील उत्तरोत्तर घटत्या पद्यसंख्येच्या स्वरूपावरून सहज समजून येईल; त्याचप्रमाणें रंगभूमीवर अनेक पात्रें उपस्थित असतांना एखाद्या पात्राच्या दीर्घकालीन स्वगत भाषणानें अस्वाभाविकतेचा दोष उत्पन्न होऊन जशी इतर **पात्रांची अभिनयदृष्ट्या कुचंबणा होऊन नाट्याची हानी** होते तशी अशा प्रसंगीं पद्ययोजन केल्यानेंही होते; व **या दोषापासून नाट्याचार्यही** कित्येक प्रसंगीं **अलिप्त राहूं शकले नाहींत** इतकें ध्वनित करून प्रस्तुत विषयांतील

"नाटकाची लोकप्रियता"

या शेवटच्या विभागाकडे आम्ही वळतों. खरें म्हटलें असता खाडिलकरांच्या नाटकांतील या गुणदोषाचा-विशेषतः इतक्या गुणविशेषाचा-साकल्यानें विचार केल्यानंतर त्यांचीं नाटकें लोकप्रियही आहेत असें अट्टाहासानें सांगण्याचें कारणच नाहीं. इतकीं गुणसंपन्न म्हणून प्रशंसिलेलीं नाटकें लोकप्रिय असलींच पाहिजेत आणि कांहींतरी दिशाभुलीच्या कोटिक्रमानें त्यांची लोकप्रियता सिद्ध करण्याची जरूरी जर भासत असेल तर इतकी केलेली प्रशंसा तरी व्यर्थ असली पाहिजे असा पुष्कळांचा रास्त समज होण्याचा संभव आहे. सबब त्यासाठीं

आमच्या सामान्य चर्चेतील " परंतु अशा तऱ्हेनें रंगभूमीवर 'लोकप्रिय' म्हणून गाजणारें नाटक उपरीनिर्दिष्ट गुणांच्या दृष्टीनें उत्तमच असेल किंवा मशारनिल्हे गुणांनीं युक्त असें नाटक रंगभूमीवर प्रयोगाच्या दृष्टीनेंही 'लोकप्रिय'च होईल असें हमखास विधान करतां येईल असें मात्र नाहीं." या वाक्याची आम्ही वाचकांना आठवण करून देतों म्हणजे आमच्या या **चालू प्रकरणाचें स्वारस्य** लक्षांत येईल.

खाडिलकर नाटकें लिहूं लागल्यापासून तीन तपांचा काळ उलटून गेला आहे व एवढ्या कालावधींमध्यें त्यांचीं फक्त चौदा नाटकेंच प्रसिद्ध झाली आहेत. एवढ्या मोठ्या कालावधीशीं त्यांच्या नाटकांच्या अल्पसंख्येची तुलना करतां ती विशेषशी स्पृहणीय अशी वाटत नाहीं. बरें, त्यांच्या नाटकांना मागणी नाहीं असेंही नाहीं, इतकेंच नव्हे तर उत्तमोत्तम म्हणून समजल्या जाणाऱ्या नाटक मंडळ्यांचे मालक त्यांच्या चरणाजवळ **सहिरण्य** असें धरणें धरून बसत असतात ही गोष्ट सर्वज्ञात आहे. बरें, केसरी—नवाकाळ यांसारख्या भारदस्त वर्तमानपत्रांचे खंदे संपादक तेव्हां लेखणीचा वेगही कांहीं कमी असेल असें नाहीं. फार काय पण एकदां नाट्यविषय आणि कथानकाची मांडणी निश्चित केल्यावर एखाद्या लहान मुलाला तोंडानें शुद्धलेखन सांगितल्याप्रमाणें त्यांनीं **हुकमी नाट्यलेखन** निर्माण केल्याचें आम्हाला माहित आहे. तेव्हां इतक्या सर्व गोष्टी अनुकूल असतां नाटकांची संख्या इतकी अल्प कां हा प्रश्न प्रामुख्यानें डोळ्यांपुढें उभा राहून त्यांच्या नाटकाच्या लोकप्रियतेसंबंधीं कोणाच्या मनांत संदेश उत्पन्न होणें संभवनीय आहे; परंतु या ठिकाणीं एक गोष्ट लक्षांत वेणें जरूर आहे कीं, नाटककाराच्या लेखणीच्या **लोकप्रियतेची कसोटी** त्यानें प्रसविलेल्या नाटकांच्या बहुसंख्येवर अवलंबून नसून ती अगदीं स्वतंत्र आहे आणि विशेषतः ती सर्वभक्षक कालाच्या आधीन आहे. निदान कमींत कमी एक पिढीपर्यंत तरी म्हणजे १५।२० वर्षेंपर्यंत तरी नाटक प्रेक्षकांच्या नजरेंत किंवा वाचकांच्या हातांत सारखें खेळतें राहूं शकलें म्हणजे त्या नाटकाला नाट्यवाङ्मयामध्यें कांहींसें स्थैर्य आलें असें म्हणतां येण्यासारखें आहे.

आणि लोकप्रियतेचें सदर गाठण्याची पायरी तर त्याच्याही पुढेंच आहे. हें स्थैर्य किंवा लोकप्रियता मिळण्याचीं कारणें अनेक असूं शकतात. त्यांपैकीं कांहीं प्रमुख बाबींचा थोडक्यांत निर्देश करून त्यांचा परिणाम खाडिलकरांच्या नाटकावर किती झाला याचा विचार करूं. नाटकाच्या बाबतींत लोकप्रियता मिळण्याचें **प्रमुख आणि खरें साधन** म्हणजे त्या नाटकाला रंगभूमीवर येण्याची संधि मिळणें होय. या संधीच्या अभावीं निदान हल्लींच्या काळीं तरी लोकप्रियतेची कसोटी तर सोडूनच द्या, पण निदान त्याच्या अस्तित्वाची जाणीव तरी लोकांना राहील कीं नाहीं याची शंकाच आहे. त्याचें **दुसरें साधन** म्हणजे तें नाटक छापून प्रसिद्ध होणें हें होय! परंतु नाटक एकदां प्रयोगरूपानें रंगभूमीवर आल्यानंतर त्याचें पुस्तकरूपानें प्रसिद्धीकरण होणें फारसें अवघड नसतें. त्यानंतरचें **तिसरें साधन** म्हणजे उच्च शिक्षणाच्या अभ्यासक्रमासाठीं क्रमिक पुस्तक म्हणून त्या पुस्तकाला विद्यापीठामध्यें प्रवेश मिळणें होय. आतां यांपैकीं दुसरें आणि तिसरें साधन नाटकाच्या अस्तित्त्वासाठीं आणि त्याच्या स्थैर्यासाठीं अत्यंत उपयोगी पडणारें आहे; परंतु लोकप्रियतेच्या कसोटीसाठीं मात्र त्याला रंगभूमीचा आधार घेतल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं. कारण नाटक हें मुख्यत्त्वेंकरून दृश्य काव्य आहे आणि त्याच्या **खऱ्या कसोटीचें स्थान म्हणजे रंगभूमी** ही आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांना या तिन्हीं साधनांचा फायदा मिळाला असून त्यांच्या एखाद्याच नव्हे तर **सर्व नाटकांना स्थैर्य** आलें आहे, इतकेंच नसून त्यांच्या लेखणीनें त्यामध्यें अग्रेसरत्त्व मिळविलें आहे. आतां प्रश्न आहे तो त्यांच्या नाटकांच्या लोकप्रियतेचा; कारण त्यांच्या निरनिराळ्या नाटकांचें, रंगभूमीच्या निरनिराळ्या परिस्थितींत संवर्धन झाल्यामुळें त्या त्या परिस्थितीनुरूप त्यांच्या लोकप्रियतेच्या पाऱ्याचा कमी अधिक अंशावर चढउतार झाला आहे, सबब त्या त्या परिस्थितीला धरूनच त्यांच्या लोकप्रियतेचा विचार करणें जरूर आहे.

खाडिलकरांचें अगदीं पहिलें नाटक म्हणजे '**सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**' हें होय. हें नाटक त्यांनीं कांहीं नाट्यविषयक विशिष्ट हेतू मनांत धरून स्वतःच्या हौसेसाठीं म्हणून उसळत्या स्फूर्तीनें

१८९२ सालीं लिहिलें व त्याला 'विविधज्ञान विस्तारां'तून १८९५।९६ सालीं प्रसिद्धी मिळाली. परंतु नाट्यदृष्ट्या त्या नाटकाला त्यावेळीं रंगभूमीवर येण्याची जी संधि मिळावयाला पाहिजे होती ती त्यावेळच्या रंगभूमीच्या परिस्थितीनुरूप मिळूं शकली नाहीं. एक तर हें निर्भेळ गद्य स्वरूपी नाटक, त्यांतही ऐतिहासिक आणि तेंसुद्धां शोकपर्यवसायी नाटक! अर्थात् तत्कालीन प्रेक्षकांच्या मनोभूमिकेनुरूप असल्या नाटकाला प्रेक्षक मिळणें ही दुरापास्त गोष्ट होती; अर्थात् असें अप्रिय नाटक त्या वेळच्या नाटक मंडळयांनीं रंगभूमीवर आणण्याचे परिश्रम केले नाहींत यांत नवल नाहीं. तथापि हें नाटक प्रथमतः रंगभूमीवर येऊन जरी हल्लींच्या दृष्टीनें प्रसिद्धी पावूं शकलें नाहीं, तरी त्याला '**विविधज्ञान विस्तारा**' सारख्या भारदस्त मासिकाचें त्यावेळीं अधिष्ठान मिळाल्यामुळें प्रसिद्धीच्या दृष्टीनें कमतरता पडली अशी कुरकुर करण्यास त्याला जागा नव्हती. त्या काळीं हल्लींप्रमाणें छापखाने, वर्तमानपत्रें, माला, मासिकें यांचा बुजबुजाट नव्हता; अर्थात् पुस्तकांच्या प्रसिद्धीकरणाचीं जीं हीं मुख्य साधनें तीं अत्यंत माफक अशींच होतीं आणि जीं होतीं तीं भारदस्त वाङ्मयासाठींच कामीं येणारीं होतीं. '**विविधज्ञान विस्तार**' या मासिकाची आज ज्याप्रमाणें **वाङ्मयांत प्रमुख स्थानीं** गणना होत आहे, त्याप्रमाणें त्या काळींही तें एकमेवाद्वितीयं असेंच मासिक पुस्तक गणलें जात होतें. अशा वजनदार आणि माननीय मासिक पुस्तकांत '**सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**' या नाटकाला **प्रसिद्धीचा मान** मिळाल्यामुळें रंगभूमीवरील प्रयोगाच्या प्रसिद्धीप्रमाणेंच त्याचा यथेच्छ गाजावाजा प्रथम होऊन त्यावर अनुकूल—प्रतिकूल टीकाही झाल्या व या टीकाच **नाटकाच्या जिवंतपणाची साक्ष** देणाऱ्या आहेत. तथापि त्याकाळीं टीका झाल्या त्या नाटकांतील पात्रांच्या स्वभावलेखनासंबंधीं आणि त्याही विशेषतः ऐतिहासिक दृष्टीनें झाल्या; परंतु त्या टीकांना खरी तीव्रता प्राप्त झाली ती तें नाटक '**महाराष्ट्र नाटक मंडळी**' कडून १९०६ सालीं रंगभूमीवर आलें त्या सुमारास झाली. रंगभूमीवरही सदरहू नाटकाचा परामर्ष अगदींच वाईट झाला नाहीं, तथापि त्याचें सव श्रेय

त्या वेळच्या '**महाराष्ट्र नाटकमंडळीं**' तील नटांच्या कर्तबगारीलाच द्यावें लागेल. कलेच्याहष्टीनें '**सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**' हें नाटक उत्तम खरें; परंतु त्याचें दुःखपर्यवसायी चित्र उत्सुकतेनें पाहण्याइतकी महाराष्ट्र समाजाची स्वाभाविक तयारी नसल्यामुळें त्या नाटकावर प्रेक्षकांच्या उड्या त्याकाळीं फारशा पडल्या नाहींत आणि आतां तर तें रंगभूमीवरही कधीं दिसत नाहीं व पुढें मागें कधीं दिसूं शकेल असा आज तरी संभव दिसत नाहीं.

खाडिलकरांच्या नाटकांच्या रंगभूमीवरील लोकप्रियतेवर इष्टानिष्ट परिणाम ज्या परिस्थितीमुळें झाला व जी निर्माण करण्यास ते स्वतःच कारणीभूत झाले त्या परिस्थितीचा थोडाबहुत विचार केल्यास त्यांच्या त्या लोकप्रियतेचें खरें रहस्य लक्षांत येण्यास बरीचशी मदत होईल आणि ती परिस्थिति म्हणजे **नाटकाच्या प्रयोगाचा कायम हक्क** एखाद्या नाटक मंडळीस विकणें ही होय.

या कायम हक्काच्या प्रथेकडे इष्टानिष्टतेच्या दोन्ही दृष्टीनें पाहतां येण्यासारखें आहे. कारण त्यामुळें त्यांच्या नाटकावर दोन्ही तऱ्हेचे परिणाम झाले आहेत. लोकप्रियतेच्या इष्टतेच्या दृष्टीनें नाटकाचा पहिला प्रयोग यशस्वितेनें प्रेक्षकांच्या नजरेंत भरणें हा मुख्य प्रश्न होय; त्यासाठीं नाटककार आपल्या नाटकाच्या प्रथम प्रयोगाच्या वेळीं नाटक मंडळीच्या दर्जासंबंधीं व त्या प्रयोगासंबंधीं शक्य ती काळजी घेतच असतो; परंतु नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाची संधी सगळ्याच प्रेक्षकांना मिळते असें नाहीं आणि कायम हक्काची आडकाठी नसल्यामुळें इतर कनिष्ठ दर्जाच्या मंडळीचा तो प्रयोग पाहण्याचा प्रसंग इतर प्रेक्षकांना आल्यास त्यांच्या मनावर मंडळीच्या कनिष्ठपणामुळें प्रयोगाबाबत अनिष्ट परिणाम होऊन त्याच्या **लोकप्रियतेला धक्का** बसल्याशिवाय राहणार नाहीं असें विधान करणें वस्तुस्थितीला अगदींच सोडून होणार नाहीं हें जरी खरें असलें तरी त्याबरोबरच "हें नाट्यकौशल्य नाट्यप्रसंगाच्या उत्कटतेवर, विचारोघाच्या तीव्रतेवर आणि विशेषतः भाषेच्या जिवंतपणावर अवलंबून राहील. नाटककाराच्या भाषेत जर जिवंतपणा असे आणि ती भाषा जर नटांकाडून उद्बोधक रीतीनें नुसती उच्चारली जा तर रंगभूमीवर चाललेल्या नाट्यानंदाचा अनुभव प्रत्यक्ष एखाद्या अ

तच

ळ्यालाही घेतां येईल.XXX नटाची खरी मदार नाटकांतील भाषेवरच असणार आणि भाषा नाटककाराच्या लेखणीवर अवलंबून असणार; अशा रीतीनें नाट्याची खरी जबाबदारी अखेर नाटककारावरच येऊन पडते.'' हें आमच्या 'सामान्य चर्चेंतील' विधान खोटें होऊं शकत नाहीं. नाटकाच्या परिणामाची जबाबदारी नाटककराला सोडून नटाच्या माथीं मारणें म्हणजे नाचतां येईना म्हणून आंगण वांकडें आहे असें म्हणण्यासारखें नादानपणाचें आहे; त्याचप्रमाणें या कायम हक्काच्या नादानपणाचें दूषण नाटककाराला न देतां तें नाटकमंडळीलाच देणें आमच्या मतें जास्त सयुक्तिक होईल; कारण अशा तऱ्हेनें नाटकाच्या प्रयोगाबाबत कायम हक्काचें पांघरूण घेऊन त्यांत गुरफटून बसणें म्हणजे नाट्यकलाविषयक चढाओढीच्या उघड्या बाजारांत येऊन जगाला आपलें सामर्थ्य पटविण्यास आपण असमर्थ आहोंत असा आरोप कबूल करण्यासारखें आहे. आतां आपण करीत असलेलीं नाटकें इतर मंडळींनीं केल्यास कलेच्या दृष्टीनें जरी फारशी नामुष्की पदरांत येण्यासारखी नसली, उलट चढाओढीच्या बाजारांत एखादे वेळीं नांव-लौकिक वाढण्याचाच संभव असला तरी उत्पन्नाच्या दृष्टीनें नुकसानच होण्यासारखें नाहीं काय असा एक थोडा विचार करण्यासारखा प्रश्न नाटक मंडळीच्या **धंद्याच्या दृष्टीनें** पुढें येण्यासारखा आहे. या प्रश्नाचें एकांतिक असें उत्तर देण्याचा आमचा अधिकार नाहीं आणि तसें उत्तर जरी आम्ही एखादे वेळीं दिलें तरी तें नाटक मंडळींनां सर्वस्वीं समाधानकारकच वाटेल असें नाहीं; तथापि हें जरी थोडें फार खरें असलें तरी तिऱ्हाईत या नात्यानें आणि तिऱ्हाईतांपुढेंच विचारासाठीं म्हणून आम्ही आपलें उत्तर थोडक्यांत मांडणें अगदींच गैर ठरणार नाहीं व तें आम्ही **कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या सौभद्र नाटकाचें प्रत्यक्ष उदाहरण** देऊन सांगणार आहों. **सौभद्र** हें नाटक आज जवळ जवळ अर्ध शतकापासून मराठी रंगभूमीवर चालू आहे. प्रथमतः हें नाटक **किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या** रंगभूमीवर चमकून याचें नांव सर्वतोमुखी झालें व त्यानें मंडळीच्या नांवलौकिकांत भरच केली. या नाटकाला एखाद्या नाटक मंडळीचें कायम हक्काचें बंधन नसल्यामुळें कालांतरानें तें इतर नाटक मंडळींकडूनही रंगभूमीवर येऊं

लागलें, पण त्यामुळें **किर्लोस्कर मंडळीच्या** नांवलौकिकांत किंवा त्या **सौभद्र** नाटकाच्या उत्पन्नांत कधीं कमीपणा आला नाहीं; उलट अहमहमिकेच्या भरांतील त्या नाट्यप्रयोगाची चढाओढ पाहण्यासाठीं म्हणून येणाऱ्या रसिकांच्या हस्तें **उत्पन्नांत भरच** पडे; तेव्हां नाटकवाल्या मंडळींच्या धंद्याच्या दृष्टीनें जरी पाहिलें तरीसुद्धां हा त्यांचा मुद्दा फारसा टिकाव धरणारा नाहीं. खुद्द खाडिलकरांच्याच '**मानापमान**' नाटकाची गोष्ट घेतली तरीसुद्धां हाच अनुभव प्रत्ययाला येण्यासारखा आहे. यावरून नाटकाच्या प्रयोगाचा कायम हक्क देणें अगर घेणें ही प्रथा नाट्यकलेचा नांवलौकिक वाढविण्याच्या दृष्टीनें कितपत इष्ट आहे याचा वाचकांनींच विचार करावा. खाडिलकरांचींच कांहीं उत्तमोत्तम नाटकें केवळ या कायम हक्काच्या बंधनाखालीं सांपडल्यामुळें रंगभूमीला पारखीं झालीं आहेत ही परिस्थिति लक्षांत घेतां तीं ज्या त्यांच्या कायम हक्काच्या प्रथेमुळें निर्माण झालीं ती प्रथा फारशी स्पृहणीय आहे असें खुद्द खाडिलकरांनाही म्हणतां येणार नाहीं. अगदीं थोडक्यांत ध्वनित करावयाचें म्हणजे नाटकाच्या प्रयोगाचा हक्क कायम स्वरूपानें एखाद्या नाटक मंडळीला देणें म्हणजे **नाट्यकलेची मुस्कटदाबी** करण्यासारखें घातक आहे. नाटककाराची त्यांत हानीच आहे आणि नाटक मंडळीला कायम हक्काच्या अभिमानाचा आनंद थोडाबहुत वाटण्यासारखा असला तरी अर्थोत्पत्तीच्या दृष्टीनें त्यांत फारसें म्हणण्यासारखें नफा-नुकसान नाहीं आणि याचें प्रत्यंतर **कांचनगडच्या मोहनेंत** थोडेंबहुत दिसण्यासारखें आहे.

'**कांचनगडची मोहना**' हें खाडिलकरांचें लेखनानुक्रमाच्या दृष्टीनें दुसरें नाटक असलें तरी **रंगभूमीवर प्रयोग रूपानें येणारें त्यांचें पहिलेंच नाटक** होय.

प्रस्तुत नाटकाचा प्रयोग पुण्याच्या सुप्रसिद्ध **सोशल क्लबानें** त्याच्या अत्यंत बाल्यावस्थेंत म्हणजे अगदीं सुरवातीलाच ता. २४।१२।९८ रोजीं आनंद निधान नाटकगृहांत नगर मुक्कामीं जाऊन केला आणि तेव्हांपासून आजतागाईत हें नाटक क्लबाचें 'हातखंडा' नाटक म्हणून प्रसिद्ध आहे. '**शाहू नगरवासी नाटक मंडळी**'नेंही हें नाटक ता० २४।१२।१९०१ रोजीं आपल्या रंगभूमीवर आणलें तसेंच

सामाजिक नाटक मंडळीनेंही हें नाटक आपलें म्हणून घेतलें व दोन्हीं रंगभूमींवर त्यानें चांगलेंच नांव कमावलें. सुप्रसिद्ध '**महाराष्ट्र नाटक मंडळी**' ची ता. १०।९।१९०४ रोजीं जी सुरवात झाली ती '**कांचनगडची मोहना**' या नाटकानेंच झाली आणि तेव्हांपासून आजपर्यंत त्या रंगभूमीवर या नाटकानें आपलें नांवलौकिक व जोम इतक्या दीर्घकालानंतरही कायम ठेवला आहे. '**महाराष्ट्र नाटक मंडळी**'**च्या** कारकीर्दींत आजपर्यंत पांच पंचवीस नाटकें त्या त्या काळच्या नटांच्या सजावटीला अनुसरून रंगभूमीवर उदय पावलीं आणि अस्तासही गेलीं; परंतु जीं नाटकें त्या रंगभूमीवर अद्यापपर्यंत तग धरून राहिलीं आहेत, त्यांमध्यें कालमापनाच्या दृष्टीनें **कांचनगडच्या मोहनेला अग्रमान** आहे !

खाडिलकरांचें '**कीचकवध**' नाटक हें गुणाच्या दृष्टीनें जितकें सकस तितकेंच लोकप्रियतेच्या दृष्टीनेंही सरसच आहे. या नाटकाला कर्झनशाहीचा बराचसा वास येत असल्यामुळेंच १९०७।०८ सालीं त्या वेळच्या परिस्थितीनुरूप या नाटकावर उड्या पडत असत असें पुष्कळांना वाटण्याचा संभव होता आणि त्यावेळच्या प्रयोगाच्या **लोकप्रियतेचें बरेंचसें श्रेय** त्यावेळच्या महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील **कै. भागवत,** श्री. टिपणीसबंधू, त्रिंबकराव प्रधान, कारखानीस, भट इत्यादि नटांच्या नाट्यकौशल्याला देणेंही कोणाला वास्तविक वाटत असेल तर तेंही अगदींच अवास्तव होतें असें त्यावेळीं कोणाला निश्चयानें म्हणतां आलें नसतें आणि आजही आम्ही तसें म्हणत नाहीं, परंतु आज त्यावेळच्या कर्झनशाहीचें वातावरण बदललेलें आहे, आणि त्यावेळच्या नटांच्या संचाच्या मानानें **महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील आजचा नटवर्ग हिणकस** असूनही सद्यःकालासुद्धां हें नाटक रसिकांच्यावर मोहिनी टाकीत आहे हें त्याच्या **जातिवंत लोकप्रियतेचेंच लक्षण** नव्हे काय ? त्याचप्रमाणें फेब्रुवारी १९१० सालीं प्रस्तुत नाटक कायद्याच्या नांवाखालीं सरकारनें बळी घेतल्यानंतर जवळजवळ सोळा सतरा वर्षांनीं म्हणजे १९२६ सालीं **महाराष्ट्र नाटक मंडळीचे त्यावेळचे चालक श्री. दत्तोपंत देशपांडे व नटवर्य दाते यांनीं** पुष्कळ खटपटी करून 'मंडळी'नें

तें नाटक सरकारच्या कराल दाढेंतून सोडवून आणलें आणि खाडिलकरांचींच दुसरीं 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु,' 'बायकांचें बंड,' 'प्रेमध्वज' हीं मागें पडलेलीं नाटकें रंगभूमीवर पुन्हां जोमानें आणण्याचें काम सोडून देऊन **'कीचकवध'** नाटक रंगभूमीवर आणण्यासाठीं इतका अट्टाहास केला हें तरी कशाचें लक्षण ?

त्यानंतरच्या **'बायकांच्या बंडा'नें 'कीचकवधा'च्या बरोबरीनें महाराष्ट्राची रंगभूमि हादरून सोडल्याचें दृश्य** आम्हीं प्रत्यक्षच पाहिलें आहे व नव्या संगीत स्वरूपांतही **सुलोचना संगीत मंडळी**च्या रंगभूमीवरील उच्च स्थान त्यानें सोडलें नाहीं; फार काय पण त्या 'मंडळी'ला जो कांहीं थोडाबहुत भारदस्तपणा आलेला दिसतो तो नाट्याचार्यांच्या 'बायकांच्या बंडा'-मुळेंच होय ही वस्तुस्थिति आजही प्रत्यक्ष दृश्यमान आहे.

'**भाऊबंदकी**' नाटक हेंहीं त्यांच्या लोकप्रिय नाटकांपैकींच नव्हे तर अत्यंत उत्तमोत्तम नाटकांपैकींच एक नाटक होय. त्यानंतरचें **प्रेमध्वज** नाटक हें खाडिलकरांच्या नांवावर प्रसिद्ध झालें खरें; पण तें मूळ नाटक श्री० दत्तात्रय आत्माराम ऊर्फ दादासाहेब फाटक पुणें यांचें; तेव्हां त्याचें श्रेय निर्भेळपणानें खाडिलकरांना देतां येण्यासारखें नाहीं; सबब लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें त्याचा उल्लेख विशेषत्वानें करण्यांत फारसें स्वारस्य नाहीं. असो.

यावेळीं गद्य नाटकांतच गुरफटून गेलेल्या मनोवृत्ती **किर्लोस्कर मंडळीच्या** संगीतानें खेचून घेतल्यामुळें त्यांच्या लेखणींतून जें पाहिलें नाटक उतरलें तें **संगीत मानापमान** नाटक होय. सदरहु नाटकाची लोकप्रियता मशहूर आहे आणि त्याचें एकच एक गमक म्हणजे महाराष्ट्रांतील निरनिराळ्या नाटक मंडळींतील उत्तमोत्तम नटांकडून महाराष्ट्र रंगभूमीच्या इतिहासांत **सुवर्णाक्षरांनीं लिहिण्यासारखा जो एक संयुक्त खेळ** सन १९२१ सालीं झाला तो **स्पृहणीय मान 'मानापमान' नाटकालाच** मिळाला ! या नाटकाच्या लोकप्रियतेची दुसरी कसोटी म्हणजे **'किर्लोस्कर संगीत मंडळी'**च्या कायम हक्काच्या कोंडींतून '**मानापमान**' नाटक सुटल्याबरोबर तें बहुतेक संगीत मंडळींच्या रंगभूमीवर चमकूं लागून त्यानें स्वतःची

लोकप्रियता तर सिद्ध केलीच, पण त्या त्या मंडळींचाही त्यानें नांवलौकिक वाढविण्यासच मदत केली! त्यांच्या '**विद्याहरण**' नाटकाचीही अशीच गोष्ट! हें नाटकही त्याच्या भोंवतालची कायम हक्काची कोंडी फोडून बाहेर पडल्याबरोबर बहुतेक उच्चदर्जीय नाटक मंडळ्यांनीं तें रंगभूमीवर आणलें आणि दुःखपर्यवसायी नाटकें पाहण्याकडे महाराष्ट्र जनतेची जात्या ओढ नसूनही '**विद्याहरण**' नाटकांतील कच–देवयानीच्या प्रेमभंगानें आणि शुक्राचार्यांच्या मनोभंगानें रसिकांचीं मनें खेंचून घेतलीं! हें तरी नाटकाच्या **लोकप्रियतेचेंच लक्षण** नव्हे काय?

'**स्वयंवर**' हेंही खाडिलकरांच्या लोकप्रिय नाटकांपैकींच एक नाटक होय आणि **विद्याहरण** किंवा **मानपमान** नाटकांपेक्षां त्याचा **दर्जा थोडा फार कमी** असला तरी त्याची लोकप्रियता वरवर पाहणाराला जास्तच वाटते आणि त्याचें **सर्व श्रेय** रुक्मिणीची भूमिका तन्मयतेनें करणाऱ्या नटाकडे–**श्री. बालगंधर्वाकडे**–आहे. संगीत नाटकाची लोकप्रियता बऱ्याच अंशीं त्यांतील पद्यभागावर अवलंबून असल्यामुळें त्याचें श्रेय नाटककाराच्या लेखणीला कितीं द्यावें हा मतभेदाचा प्रश्न आहे; शिवाय '**स्वयंवर**,' '**द्रौपदी**,' '**मेनका**,' '**सावित्री**' इत्यादि नाटकांभोंवतीं कायम हक्काचें सुदर्शन फिरत असल्यामुळें त्याचा निर्णय होणें ही दुरापास्त गोष्ट आहे; परंतु इतकें मात्र खरें कीं वरील नाटकांमधील नायिकांचें–पक्षीं बालगंधर्वाचें–सुरेल संगीत वर्ज करून त्याची तुलना **मानापमान, विद्याहरण** या त्यांच्याच नाटकांशीं केल्यास त्याची लोकप्रियता थोडीबहुत हिणकसच ठरेल, असें निश्चित विधान करण्यास हरकत नाहीं.

नाटक मंडळीच्या इच्छेला बळी पडून प्रयोगाच्या कायम हक्काच्या कोंडीप्रमाणेंच जी **दुसरी एक चूक** खाडिलकरानीं केलेली दृष्टोत्पत्तीस येते ती म्हणजे इतर पात्रें मागें टाकून एखाद्या विशिष्ट पात्राचाच उठाव करण्याच्या हेतूनें मुद्दाम तशी नाट्यरचना करणें ही होय. नाटक मंडळीच्या दृष्टीनें आणि विशेषतः नाट्यकुशल नटांच्या अभावीं एकाद्याच पात्रावर नाटकाची उभारणी करण्याची ही प्रथा कांहीं कालपर्यंत हितावह वाटत असली तरी नाट्यकलेच्या शाश्वत हिताच्या दृष्टीनें ती हानिकारकच आहे असें म्हटल्याशिवाय आमच्यानें राहवत नाहीं.

या विचारसरणीविरुद्ध असा एक रास्त आक्षेप पुढें येण्यासारखा आहे कीं केवळ कलाविकासावरच दृष्टी ठेवून लिहिलेलीं सत्त्वपरीक्षे-सारखीं नाटकें लायक नटांच्या अभावीं रंगभूमीला पारखीं होऊन बसतात असा कटु अनुभव आल्यानंतर ती आपत्ती टाळण्यासाठीं 'स्वयंवरा'प्रमाणें **व्यक्तिप्रधान नाटकें** लिहिण्यास त्यानीं आरंभ केला असल्यास त्यांत त्यांचा दोष काय? एका दृष्टीनें हा मुद्दा थोडाबहुत विचार करण्यासारखा आहे; कारण खाडिलकरांची बहुतेक नाट्यरचना ही विशेषतः नटांच्या संचाकडे पाहून त्यानीं केलेली दिसून येते आणि यांतच त्यांच्या **नाटकाच्या चालू लोकप्रियतेचें रहस्य** आहे. त्यांच्या पहिल्या **कांचनगडची मोहना** व **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु** या दोन नाटकांसंबंधानें हें विधान विशेषत्वानें करतां येण्यासारखें नाहीं; तथापि त्याबाबतही इतकें विधान करण्यास हरकत नाहीं कीं त्यांनीं आपल्या नवजवानीच्या बहरांत लिहिलेल्या तडफदार पात्रांच्या भरदार नाटकांना प्रथम त्यांच्या सुदैवानें त्यावेळच्या **महाराष्ट्र नाटक मंडळींच्या पात्रांचा संचही** त्यांना तसाच भरगच्च मिळाला आणि त्यानंतरही कीचकवध, बायकांचें बंड, भाऊबंदकी इत्यादि नाटकें त्यांनीं त्या मंडळीतील पात्रांच्या त्या-वेळच्या संचाकडे पाहूनच लिहिल्यामुळें म्हणा किंवा नाटकांतील पात्रांना अनुरूप अशाच नटांचा तयार संच त्यांना मिळाल्यामुळें म्हणा, त्यांच्या त्या नाटकांची लोकप्रियता शुक्लेंदूप्रमाणें वाढीला लागून संगीत **मानापमान** नाटकाची नांदी गातांना 'पंचशरें गद्यवरें वश जी झाली ।। नाट्यकला कविकृष्णा माला घाली ।।' अशी स्वतःसंबंधीं दर्पोक्ती काढण्यास त्यांना हिंमत आली आणि **किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या** त्या वेळच्या नटांकरवीं ती दर्पोक्ती त्यानीं खरी करून दाखविली. येणेप्रमाणें **संगीत मानापमान, विद्याहरण** येथपर्यंतचीं सर्व नाटकें अंतर्गत गुणांच्या कसोटीवर जशीं सकस ठरलीं, तशीं नटांच्या उत्तम संचामुळें लोकप्रियतेच्या निकषावरही तीं सरसच ठरलीं! परंतु हा तोल **सत्त्वपरीक्षा** नाटकाचे वेळीं संभाळला गेला नाहीं. सत्त्वपरीक्षा हें नाटक त्यांतील गुणाच्या दृष्टीनें त्यांच्या इतर नाटकांप्रमाणें सकस नव्हे तर खाडिलकरांच्या सर्व नाटकांमध्यें सत्त्वपरीक्षेइतकें धीरोदात्त

आणि रसरंगानें परिपूर्ण असें **दुसरें नाटक नाहीं**; तथापि इतकें असूनही त्या नाटकाला त्यांच्या पूर्वीच्या नाटकांइतकी लोकप्रियता लाभली नाहीं आणि आतां तर तें लायक नटांच्या अभावीं रंगभूमीला जवळ जवळ पारखें होऊन बसलें आहे. अनुभवाची ही ठेच लागल्यामुळें म्हणा किंवा इतर कांहीं कारणामुळें म्हणा, यानंतरच्या नाट्यलेखनाबाबत खाडिलकरांची लेखणी नाटकमंडळीच्या परिस्थितीच्या भोंवऱ्यांत गुरफटली गेल्यासारखी दिसून आली आणि आल्या प्रसंगाला बगल देण्यासाठीं म्हणून हातचलाखी करतांना नाटकाच्या अंतर्गुणाबाबत तिनें कलाटणी खाल्ली.

येथपर्यंत खाडिलकरांच्या नाटकांपैकीं गद्य नाटकांचे प्रयोग करण्याचा हक्क **महाराष्ट्र नाटक मंडळीकडे** आणि संगीत नाटकें करण्याचा हक्क **किर्लोस्कर नाटक मंडळीकडे** असे; परंतु याच सुमारास वरील दोन्ही मंडळयांचीं दोन दोन शकलें झालीं; पैकीं गद्य नाटकांबाबत यांच्या लेखणीनें महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या जुन्या खोडाचा आश्रय सोडला नाहीं, परंतु संगीत नाटकांबाबत मात्र किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या जुन्या खोडाला आश्रय न देतां तिच्या शाखेच्या म्हणजे ज्याच्या संगीतानें खाडिकलरांच्या गद्य मनोवृत्ती संगीताकडे खेचल्या गेल्या होत्या त्या बालगंधर्वांच्या **गंधर्व नाटक मंडळीला** खाडिलकरांच्या लेखणीनें आश्रय दिला! परंतु महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या त्या वेळच्या नटवर्गाच्या अवसानाचा अनिष्ट परिणाम प्रयोगदृष्टया एका सत्त्वपरीक्षा नाटकावरच नव्हे तर त्यांच्या बहुतेक नाटकांवर झाल्याचा कटु अनुभव आल्यामुळें सावध होऊन तसा अनिष्ट परिणाम टाळण्यासाठीं म्हणून '**निर्वाहः प्रतिपन्न वस्तुषु**' या न्यायानें निदान संगीत नाटकांबाबत तरी त्यांची लेखणी एकांगी बनली आणि त्याचें प्रत्यंतर केवळ एका नायिकेच्या पात्रावरच भर देऊन लिहिलेल्या '**स्वयंवर**, '**द्रौपदी**, '**मेनका**, '**सावित्री**' इत्यादि नाटकांत दिसून आलें. आपली लोकप्रियता कायम राखण्याच्या दृष्टीनें त्यांच्या लेखणीनें खेळलेला हा नागमोडी वळणाचा आडमार्गी डाव संगीत नाटकांत यशस्वी झाला खरा; परंतु हाच डाव गद्य नाटकांत साधतां आला नाहीं. अशा तऱ्हेचा एकांगीपणा केवळ

लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें संगीत नाटकांत जसा संपादला जातो तसा तो गद्य नाटकांत संपादला जात नाहीं; कारण संगीत नाटकामध्यें प्रमुख पात्रांच्या **संगीतावरच प्रयोगाची आकर्षकता** अवलंबून असल्यामुळें संगीत मंडळींत एखाद्या पात्राच्या रंगतींवरच भर देऊन संगीत नाटकाची आकर्षकता कायम राखतां येते. परंतु गद्य नाटकाची गोष्ट तशी नाहीं. अशा तऱ्हेची हातचलाखी गद्य नाटकांत ताबडतोब उघडकीस येते. नाटकांतील प्रमुख पात्रांप्रमाणें त्याच्या प्रभावळींतील इतर पात्रांचीही पूर्ण सजावट केल्याशिवाय गद्य नाटक उठावदार होत नाहीं, सबब संगीत नाटकाप्रमाणें एकांगी नाट्यरचनेची आपली प्रथा कांहीं काळ बाजूला ठेवून सत्त्वपरीक्षा नाटकाप्रमाणें **सवतीमत्सर** नाटकही खाडिलकरांनीं पुन्हां भरदार स्वरूपांत लिहिलें, परंतु तें नाटकही लायक नटांच्या अभावीं प्रयोगदृष्ट्या नालायक ठरून महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या सांदीकोपऱ्यांत जाऊन पडलें !

एखाद्या विशिष्ट पात्रावरच भर ठेवून लिहिलेलें गद्य नाटक ज्याप्रमाणें सहसा यशस्वी होऊं शकत नाहीं, त्याचप्रमाणें खाडिलकरांच्या लेखणीबरहुकूम काटेकोरपणानें नाचणारीं पात्रें असल्याशिवाय त्यांच्या गद्य नाटकाला हात घालणें म्हणजे धंद्याच्या दृष्टीनें नुकसान करून घेणें आहे या भीतीमुळेंच कीं काय, त्यांचा **त्रिदंडी संन्यास** महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर येऊं शकला नाहीं अशी **आमची शंका** आहे; उलट पक्षीं त्यांच्या संगीत मालेंतील 'रुक्मिणी'च्या पाठोपाठ 'द्रौपदी,' 'मेनका,' 'सावित्री' इत्यादि पुष्पांचा सुवास दरवळत असून '**देवकी'च्या नव्या पुष्पाची गुंफण** चालू आहे !

या सर्व आनंदभरांत खेदाची गोष्ट इतकीच कीं खाडिलकरांनीं **गंधर्वाच्या नादानें व्यक्तिनिष्ठ नाटकें** लिहून आपल्या नाट्यकलेच्या पूर्वापार वैभवाला कमीपणा आणलाच आणला; परंतु त्याबरोबरच आपल्या लेखणीलाही केवळ '**धंदेवाली**' बनवून स्वतःच्या पदरींही नामुष्कीच घेतली ! आतां हा सर्व दोष त्यांनीं जाणूनबुजून पत्करलेला असो किंवा परिस्थितीच्या वरवंट्याखालीं अडकल्यामुळें नाइलाजानें तो त्यांना पत्करावा लागलेला असो, पण त्याचें मुख्य कारण नाट्यप्रयोगाच्या

लोकप्रियतेची हाव आहे हें निश्चित होय. तथापि ही प्रत्ययाला येणारी प्रयोगाची लोकप्रियता खरोखरीच खुद्द नाटकाची आहे कीं त्यांत प्रमुख्यानें नाचणाऱ्या नटांची आहे याचें निश्चित उत्तर सदर्हु नाटकें आपल्या कायम हक्काची कोंडी फोडून '**सौभद्र**', '**मृच्छकटिक**', '**संशयकल्लोळ**', '**मानापमान**' इत्यादि नाटकांप्रमाणें छातीठोकपणानें खेळीमेळीच्या सार्वजनिक आखाड्यांत उतरल्याशिवाय देतां येणार नाहीं; तथापि खाडिलकरांचीं संगीत नाटकें ज्या नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर सध्यां होत आहेत, त्या मंडळीच्या इतर नाटकांशीं त्यांची प्रयोगदृष्ट्या तुलना करतां त्यांची लोकप्रियता—कायम हक्काच्या कोंडींतील लोकप्रियता कां होईना पण ती—त्यांनीं कायम राखली आहे ही वस्तुस्थिति कोणासही नाकबूल करतां येणार नाहीं आणि या वस्तुस्थितीचें अधिष्ठान व्यक्तिनिष्ठ नाट्यलेखनावरच आहे आणि म्हणूनच रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगाची लोकप्रियता आणि त्यामुळें होणारा तात्कालिक व्यावहारिक फायदा या दृष्टीनें व्यक्तिनिष्ठ नाटकें लिहिण्याचा मुद्दा कांहींसा विचारणीय आहे असें आम्हीं वर ध्वनित केलें आहे; तथापि याही मुद्याचा अत्यंत सहानुभूतिपूर्वक विचार केला तरी नाट्यकलेच्या **शाश्वत हिताच्या दृष्टीनें** तो समर्थनीय ठरणार नाहीं, कारण नाटक, नाटककार, नट, रंगभूमि, संगीत इत्यादि नाट्यकलेच्या उपाधींपैकीं **शाश्वत जिणें फक्त नाटकालाच** मिळणार आहे आणि नाटकाच्याच उपांगभूत नाटककाराचें नाव राहणार आहे; सबब नाटकाच्या गुणसंपन्नते-वरच मुख्यतः नजर ठेवून नाटकें लिहिणें हेंच नाटककाराच्या नांवलौकि-काला अंतीं श्रेयस्कर होणार आहे हें नाट्याचार्यांना आम्ही सुचवावयासच पाहिजे असें नाहीं, इतकें नम्रपणें पण स्पष्टपणें ध्वनित करून

॥ **आवाहनं न जानामि, न जानामि तवार्चनं** ॥
॥ **पूजांचैव न जानामि, क्षमस्व परमेश्वर** ॥

या प्रार्थनेनें इति श्री '**कृष्णार्पण**' मस्तु असें म्हणून नाट्या-चार्यांचें हें '**प्रतिमापूजन**' संपूर्ण करतों.

*

‘ नाट्याचार्य खाडिलकर ’

या टीकाप्रबंधावर

इंदूर येथील २० व्या मराठी साहित्यसंमेलनाचे

नियोजित अध्यक्ष

श्रीमंत सरकार

भवानराव–बाळासाहेब पंतप्रतिनिधी

संस्थान औंध

यांचा

खास अभिप्राय

वाङ्मयनिर्मितीच्या पडत्या काळात सामान्यतः निर्मित वाङ्मयाच्या मोजदादीस व त्याचे गुणावगुण पारखणेस सुरवात होते हा सिद्धांत मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या बाबतींत आज आपणांस अनुभवावयास येतो. कै. विष्णुदास भाव्यांनीं सांगलीस ई. स. १८४१ सालीं लावलेलें हें नवीन मराठी नाट्य-कलेचें रोप कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करासारख्यांनीं पुढें त्याला संगीताचें कलम केल्यावर कै. देवल, कोल्हटकर, गडकरी, रा. खाडिलकर, वरेरकर, अश्या-दिकांनीं त्यांची आजतागायत आपल्या मगदुराप्रमाणें मशागत करून जोपासलें तथापि बोलपटाच्या गर्द सावलीत आज त्याची प्रकृति तितकीशी [illegible] दिसत नाहीं.

अशा वेळीं या विसाव्या शतकातीलच एक हयात प्रमुख नाटककार रा. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांच्या सर्व लहानथोर गद्यपद्य नाट्यकृतींचें ' नाट्याचार्य खाडिलकर ' या आपल्या विस्तृत प्रबंधात रा. सहस्रबुद्धे यांनीं केलेलें गुणदोषदृष्ट्या विवेचन वाचनीय आहे. रा. खाडिलकरांचीं नाटकें महाराष्ट्रांत एका नवीन प्रथेचा पायंडा पाडणारीं म्हणून निःसंशय ओळखलीं जातील. तथापि नटाच्या आहारीं जाऊन संगीताला त्यांनीं आणलेलें स्वरूप, नटाना हास्यास्पद ठरवून निर्माण केलेला विनोद व प्रचलित स्वरूपात दाखविण्यासाठीं पौराणिक व ऐतिहासिक व्यक्तींना त्यांनीं चढविलेला नवीन पेहराव वगैरे बाबतींत त्यांचीं मतें सर्वांस पटतीलच असें वाटत नाहीं.

तथापि रा. सहस्रबुद्धे यांनीं आपल्या विशिष्ट दृष्टिकोनाप्रमाणें प्रस्तुत पुस्तकांत केलेलें विवेचन विद्वत्तापूर्ण असून त्यावरून रा.खाडिलकराच्या नाटकाचा रा. सहस्रबुद्धे याचा दीर्घ व्यासंग तात्काळ दिसून येतो. 'गडकरी' नावाचा अशाच स्वरूपाचा एक प्रबंध पूर्वी रा. जोशी नावाच्या एका लेखकान प्रसिद्ध केलेला आहे. तथापि एकंदरींत पाहता नाटककाराच्या कलाकृतींचें मर्म यथार्थ समजून देणारी अशीं टीकात्मक पुस्तकें मराठींत एकंदरींत दुर्मिळच आहेत, या बाबतीत इंग्रजी वाङ्मयाशीं आपल्या वाङ्मयाची तुलना केली तर आपल्या भाषेचें दारिद्य दिसून येतें.

रा. सहस्रबुद्धे यांनीं आपल्या पुस्तकाची विषयवार वेगवेगळीं प्रकरणे पाडून किंवा निरनिराळ्या नाटकाचें स्वतंत्र विवेचन करून पुस्तकाची मांडणी केली असती तर प्रत्येक नाटकाकडे वाचकाला सांगोपांग नजर एकदम टाकता आली असती. असो. अशा प्रकारच्या उपयुक्त व नवीन प्रकारच्या टीकाग्रंथाची मराठी वाङ्मयात भर टाकल्याबद्दल आम्हीं त्यांचें मनःपूर्वक अभिनंदन करतों.

मु० आटपाडी, सं. औंध
ता. २२।११।३५

भवानराव पंडित.
प्रतिनिधि सं. औंध.

"नाट्याचार्य खाडिलकर"

प्रमुख साहित्यिकांच्या दृष्टीनें

प्रो. वामन मल्हार जोशी, एम्. ए (महिलाविद्यालय) पुणें,

ता. ८–११–३५

रा. सहस्रबुद्धे यानीं लिहिलेले "**नाट्याचार्य खाडिलकर**" हे पुस्तक मी बहुतेक सर्व वाचून पाहिले. खाडिलकराच्या नाटकाचे अनेक दृष्टींनीं त्यात चागलें विवेचन केलें आहे. काही ठिकाणी अवास्तव स्तुति केलेली आढळते, पण हा मताचा व आवडीनिवडीचा प्रश्न आहे एकंदरीत हें पुस्तक वाचनीय व अभ्यसनीय आहे.

प्रो. श्रीकृष्ण नीळकंठ चाफेकर, एम्.ए. एल्एल्. बी. **(फर्ग्युसन कॉलेज), पुणें—** ता. ९।११।३५.

रा. रा. शंकर नारायण सहस्रबुद्धे यानीं लिहिलेल्या "नाट्याचार्य खाडिलकर" या पुस्तकाचे बरेचसे फॉर्म त्यानीं मला आगाऊ वाचावयास दिले होते. ते मी लक्षपूर्वक वाचून पाहिलें. शिवाय त्यातील पुष्कळसा भागहि रा. सहस्रबुद्धे यानीं मला समक्ष वाचून दाखविला व काही मुद्द्याविषयीं चर्चाहि केली. माझ्या मतें रा. सहस्रबुद्धे याचें नाट्याचार्य खाडिलकर हें पुस्तक उद्बोधक व विचारप्रवर्तक झाले आहे. गेल्या दोनतीन शतकापासून प्राचीन व अर्वाचीन मोठमोठे ग्रंथकार, लेखक व नाटककार याच्या कृतींची अनेकविध निरनिराळ्या दृष्टींनीं चर्चा व रसास्वादन करणारी ग्रंथरचना, जिलाच सामान्यतः 'टीकाशास्त्र', 'समीक्षापद्धति' इत्यादि नावें देण्यात येतात, हा पाश्चात्य वाङ्मयाचा एक प्रमुख व दृढमूल असा विशेष होऊन बसला आहे आणि प्रत्यक्ष नवीन वाङ्मयनिर्मितीप्रमाणेंच, अशीहि भाष्यात्मक व फलितस्वरूपी वाङ्मयनिर्मितीहि खऱ्या वाङ्मयाभिवृद्धीस अत्यंत सहाय्यक व पोषक होत आहे. गेल्या ५।१० वर्षांपर्यंत आपल्या मराठी वाङ्मयात ही प्रथा फारशी रूढ झालेली दिसत नव्हती; परंतु या मधल्या अवधींत एक तर एकंदर जनतेंत झालेली असामान्य व सर्वांगीण जागृति आणि उत्कट ज्ञानलालसा व दुसऱ्या पक्षीं विश्वविद्यालयातील उच्च पदवी-परिक्षानिमित्त कॉलेजांत मराठी

भाषेच्या सूक्ष्म व रसोद्भाही अध्ययनाची दिवसेंदिवस विकास पावत असलेली अभिनंदनीय प्रथा, या दोन कारणांमुळें सध्यां आपल्याहि मातृभाषेंत अशीं उद्बोधक वाङ्मयसमीक्षात्मक पुस्तकें वाढत्या प्रमाणावर निर्माण होत आहेत, त्याचेंच ताजें व अभिनंदनीय उदाहरण म्हणजे रा. सहस्रबुद्धे यांचें प्रस्तुत पुस्तक होय.

रा. सहस्रबुद्धे यांनीं आपल्या पुस्तकांत नाट्याचार्य खाडिलकर यांच्या नाटकांचें निरनिराळ्या अंगांनीं त्यांच्या स्वतःच्या दृष्टीनें विवेचन व समालोचन केलें असून शिवाय खाडिलकरांच्या नाटकांसंबंधीं व त्यांच्या कवित्वगुणासंबंधीं सामान्यतः घेण्यांत येणाऱ्या आक्षेपांचाही परामर्ष घेतला आहे; अर्थात् त्यांतील सर्वच भाग किंवा विवेचन निष्कर्ष निरपवाद व सर्वसंमत असणें शक्य नाही. तथापि त्यांचें विवेचन एकंदरीनें विचारप्रवर्तक वाटण्यासारखें आहे यात शंका नाहीं. पुस्तकाची भाषाशैली आवेशपूर्ण व लेखकच्या कमलेल्या लेखणीचें वैशिष्ट्य दर्शविणारी आहे, मात्र क्वचित् प्रसंगीं तिच्यात अभिनिवेशाचें व प्रमाणराहित्याचें आधिक्य डोकावल्यावांचून राहत नाहीं. त्यांचें मुख्य कारण माझ्या मतें कॉलेजातील उच्च परीक्षांतील अध्ययनाच्या अनुषंगानें प्राप्त होणारा आदर्शभूत टीकाकाराच्या ग्रंथांचा आणि तुलनात्मक व पूर्ण अभिनिवेशरहित विचार करण्याच्या हातोटीचा त्यांस फारसा लाभ झालेला नसावा हे होय. ही एक गोष्ट वगळली असतां किंवा अधिक सयुक्तिक म्हणावयाचे म्हणजे ही गोष्ट ध्यानात बाळगून पुस्तक वाचलें असतां रा. सहस्रबुद्धे याचा प्रयत्न वाचकांस अभिनंदनीय व उद्बोधक वाटल्यावाचून राहणार नाहीं असा मला भरवसा वाटतो.

सुवासिनी, गृहिणी या स्पृहणीय मानाबरोबरच पुत्रवती मातेच्या पदाचें सद्भाग्य लाभणें ही अधिक श्रेयस्कर गोष्ट आहे यात शंका नाहीं. स्वतःच्या नाट्यकृतीवरील चर्चात्मक ग्रंथरूपसंततीच्या निर्मितीनें हें पुत्रवती मातेचें सद्भाग्य श्री. खाडीलकराच्या ओजस्वी व प्रभावशाली वाङ्मयनिर्मितीरूप मातेस पुष्कळ लाभलें आहे व यापुढेही तें अनेकवार लाभत राहाण्याचा संभव आहे ही एकच गोष्ट त्यांच्या वाङ्मयविषयक थोर योग्यतेचें स्वयंसिद्ध निदर्शक आहे हा विचार सहजगत्या मनांत उभा राहतो. शेवटीं रा. सहस्रबुद्धे यांचें पुस्तक एकंदरींत अभिनंदनीय व अभ्यासोपयोगी आहे म्हणून आश्रयार्हही आहे. इतकेंच थोडक्यांत नमूद करून हा अभिप्राय पुरा करतों.

प्रो. नारायण केशव बेहेरे, एम्. ए. नागपूर.

ता. ३०-१०-३५

गेली पंचवीस वर्षे महाराष्ट्र रंगभूमीवर श्री. कृष्णाजी प्रभाकर खाडीलकर यांचें राज्य चालू होतें. आधुनिक हिंदी वाङ्मयाच्या ललित शाखांत मराठी-पेक्षां बंगाली व गुजराथी भाषा पुढारलेल्या असल्या तरी हिंदी नाट्यविभा-गांत मराठी रंगभूमीचें श्रेष्ठत्व सर्वांस :मान्य: आहे. श्री. कृ. प्र. खाडीलकर, तात्यासाहेब कोल्हटकर, राम गणेश गडकरी, भा. वि. वरेरकर, प्र. के. अत्रे असे कर्तबगार व धुरंधर लेखक रंगभूमीला लाभल्यामुळें तिचा सर्व बाजूंनीं उत्कर्ष झाला. नाट्याचार्य खाडीलकरांची कोणी शेक्सपीयरशीं तुलना केली तर त्यांत औचित्यच साधेल; अतिशयोक्ति भासणार नाहीं. खाडीलकरांची नाटककार या दृष्टीनें इतकी मोठी योग्यता आहे कीं त्यांच्यावर व त्यांच्या नाट्य-सृष्टीवर अभ्यासात्मक प्रबंध निर्माण झाले तर त्यांत नवल वाटावयास नको. श्री. घारपुरे यांचा ' खाडीलकराची नाटयसृष्टी ' या मार्मिक प्रबंधिकेच्या पाठीवर श्री. सहस्रबुद्धे यांचा ' नाटयाचार्य खाडीलकर ' हा प्रबंध मराठी वाङ्मयसृष्टींत जन्मास येत आहे.

या प्रबंधात श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं नाटयाचार्यांच्या कृतींचें सविस्तर परीक्षण केलें असून विषयप्रतिपादन, कथानकांची मुरड, पात्रांचा स्वभावपरिपोष, कथनचातुर्य, विनोद वगैरे त्यांच्या नाटयनैपुण्यांतील अनेक पैलूंच्या सौंद-र्याची फोड करून दाखविली आहे. श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं मूळ ग्रंथांतलि जाग-जागीं अधार देऊन आपलें म्हणणें विशद करून दाखविलें आहे. श्री. सहस्र-बुद्धे यांची भाषा सरळ व धावती असल्यामुळें हा प्रबंध वाचताना वाचकांना जडत्व येत नाहीं, इतकेंच नव्हे तर नाटयाचार्यांच्या कृतींशी अधिक सलगीची ओळख करून घेण्याची इच्छा होते व त्यांच्या नाटकाचे मर्म मनांत भिनतें. खाडीलकरांची ओजस्वीं व परिणामकारक नाटके कां व कशी जन्मास आलीं यांचे मूलग्राही विवेचन वाचून मनाला आनंद वाटतो व नाटयाचार्यांच्या नाटयशैलीबद्दल वाटणारा आदर वृद्धिंगत होतो. मराठी वाङ्मयांत टीका ग्रंथांची कमतरता आहे, ती अंशतः भरून काढण्याचें पुण्य या सुंदर प्रबंधास लाभेल यांत शंका नाहीं.

प्रॉ० ग. स. मराठे, (ॲक्चुअरी) एम्. ए. ता. १६।११।३५
सुप्रसिद्ध नाट्यटीकाकार व ' नाटयकलारुक्कुठार ' ग्रंथाचे एक कर्ते, **पुणें—**

" नाटयाचार्य खाडिलकर " या पुस्तकावर अभिप्राय देण्याचें काम रा. शं. ना. सहस्रबुद्धे यानीं मजवर सोंपविलें आहे, तें मला केवळ त्यांच्या आग्रहास्तव पत्करावें लागत आहे. एके काळीं नाटकविषयाशीं जो माझा निकट संबंध होता, तो आतां राहिलेला नाहीं; तथापि सर्वसाधारण प्रेक्षक या नात्यानें माझा अभिप्राय लोकांपुढें मांडणें अगदींच गैर होईल असें नाहीं आणि म्हणून मी पुढील चार ओळी लिहीत आहे.

वाङ्मय, संगीत, चित्रकला वगैरे बाबतींत समाजामध्यें व कलावंतांमध्यें मधूनमधूनं विशेष झपाटयानें फेरफार होतात, त्याना एक प्रकारें ' क्रांति ' असेंही नाव लावता येईल. कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यानीं नाटयविषयांत क्रांति केली. त्यानंतर दुसरी क्रांति म्हणजे कै. श्री. कृ. कोल्हटकर, श्री. खाडिलकर वगैरे नाटककर्त्यांनीं केली. किर्लोस्कर व कोल्हटकर याचेमध्यें जो फरक पडला तो कोल्हटकरप्रभृति लेखकांच्या युनिव्हर्सिटीच्या शिक्षणामुळें पडला, असें म्हणावयास हरकत नाही. कोल्हटकर, देवल, खाडिलकर इत्यादिकांनीं आपल्या संस्कृत वाङ्मयाच्या ज्ञानाबरोबरच आपल्या पाश्चिमात्य ज्ञानाचा उपयोग नाटयरचनेंत करण्याचा प्रयत्न केला व त्याचे अंगचे विशेष गुणांमुळें तो समाजाला आवडला. पूर्वीची नाटयपद्धति जाऊन नवीन एक पद्धति निर्माण झाली.या पद्धतींतही फरक पडण्याचा काळ आता आला आहे व कांहीं आधुनिक नाटककार एका निराळ्या वळणावर जाऊं पहात आहेत. परंतु खरा अधिकारी क्रांतिकारक नाटककार अजून निर्माण झाला नाहीं, असें मला वाटतें. या नवीन क्रांतिकारकाना सिनेमाचे धंद्यानें नाटक-विषयक परिस्थितींत जो फरक केला आहे तो लक्षात घ्यावा लागेल. सध्यांचे कांहीं नाटककार पाश्चात्यांचें अनुकरण करण्याच्या दिशेनेंच बराचसा प्रयत्न करीत आहेत, कांहीं ध्येयवादी समाजावर आघात करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. व इतर समाजाच्या हीन अभिरुचीस आवडून द्रव्यसाधन करून देतील अशींच नाटकें लिहिण्याच्या प्रयत्नात आहेत.

काहीं असलें तरी कोणाही नाटककाराचें नाटयलेखनकौशल्य हें स्वतंत्रपणें दृग्गोचर होतें. कालिदासाचा काळ आज नसला तरी त्याच्या कलेचें कौतुक रसज्ञ करतातच आणि म्हणून कला व रसज्ञता या दृष्टीनें नाटककारांच्या कृतींचा अभ्यास करणें वाङ्मयशिक्षण घेणारांस अवश्य आहे. अशा तऱ्हेचा अभ्यास करण्यासाठीं रा. कृ. प्र. खाडिलकर यांच्या नाटकावर अभि-

प्रायविषयक ग्रंथ लिहिण्यांत आलेला आहे.] हा ग्रंथ विशेषेंकरून गुणग्रहण-परच आहे. रा. खाडिलकर यांचे नाटकांविषयीं जेवढें अनुकूल बोलता येईल तेवढें बोलण्याचा रा. सहस्रबुद्धे यानीं प्रयत्न केला आहे. दोषांच्या स्वरूपाचे असे मुद्दे देखील त्यानीं मधून मधून दाखविले आहेत तरी त्यांचा उपयोग गुणांना खुलविण्याकडेच त्यानीं केला आहे.

रा. खाडिलकर यांना रा. सहस्रबुद्धे यानीं दिलेल्या नाटयाचार्य या पदवीस ते पात्रच आहेत यांत संशय नाहीं. तथापि त्यांची वाङ्मयदृष्ट्या योग्यता किती आहे हें ठरविण्याचें काम पुढील पिढीच चांगले करील. सध्यां तरी आम्हास असें दिसतें कीं, खाडिलकरांच्या प्रतिभा-रत्नाला उत्कृष्ट नाटक-मंडळींचें कोंदण मिळाल्यामुळें त्याची शोभा अतिशय वाढली. चालू पिढीला त्या कोंदणाशिवाय रत्नाची खरी किंमत काय आहे हें ओळखणें सोपें नाहीं. तसें म्हटलें तर नाटक-रत्नघडणच अशी असते कीं तें कोंदणांत कसें दिसेल या दृष्टीनेंच त्याची परीक्षा करावयाची असते. परंतु कोंदणाच्या शोभेची किंमत रत्नाच्या किंमतींत मिसळूं देता कामा नये.

रा. खाडिलकर याच्या कृतींतील मुख्य दोष म्हणजे बोजडपणा. रा. खाडिलकर याच्याशीं प्रत्यक्ष सहवास होण्याचा योग ज्याना आला त्यांना असें समजून येत असे कीं, त्यांचें अंतःकरणात प्रेम व कोमलता हे गुण पुष्कळ आहेत, तसेंच त्यांचे चेहऱ्यातही एक प्रकारची गोडी नाहीं असें नाही. परंतु मुद्रा, आवाज, वाक्यपद्धति, विषय प्रतिपादण्याची शैली वगैरे गोष्टींना आक्रोडाची उपमा शोभण्याजोगी आहे. आक्रोडाचा मगज मधुर व पौष्टिक असतो, परंतु कवची कठीण व खडबडीत तथापि गुळगुळीत व थोड्या श्रमानीं फुटण्याजोगी अशा परस्परविरोधी गुणांची असते. रा. खाडिलकर याच्या भाषेमध्यें व सर्व प्रकारच्या कलेमध्यें विद्वत्ता आहे, तेज आहे, चातुर्य आहे व उत्तम प्रकारचा रसही आहे. तथापि या सर्वांतच एक प्रकारचा बोजडपणा आढळून येतो. त्यांचे ठायीं विनोदशक्ति आहे. तिचे तर या बोजडपणामुळें फारच हाल झाले आहेत आणि म्हणून त्यांच्या विनोदाचा उपयोग होत नाहीं. पुष्कळदां त्यानें रसभंगच होतो. तथापि मानवी अंतःकरणांतील नाजूक भावना जाणण्याचें बुद्धिकौशल्य त्याचे अंगीं असून, त्याच्या जोडीला थोर विद्वत्ता व अंतःकरणांतील कळकळ मिळाल्या-मुळें त्यांची नाटयकृति प्रभावशाली झाली आहे. नाट्यशास्त्राच्या विद्या-

र्घ्याला त्यांची विद्वत्ता व नाट्यरचनाकौशल्य मुख्यत्वेंकरून उपयोगी पडण्या-जोगीं आहेत व या दृष्टीनें पाहतां रा. सहस्रबुद्धे यांचें पुस्तक अतिशय महत्त्वाचें झालें आहे.

कवि या नात्यानें रा. खाडिलकरांच्या योग्यतेसंबंधानें रा. सहस्रबुद्धे यांनी विवेचन केले तें ठीकच आहे. काव्यप्रतिभा रा. खाडिलकरांची अत्युत्कृष्ट आहे, याबद्दल वादच नाही. तथापि एखाद्या शृंखलाबद्ध कैद्याला चालाव-याचा प्रसंग यावा, त्याप्रमाणेंच पदें करण्याच्या बाबतींत रा. खाडिलकरांवर प्रसंग आल्याचें उघड दिसतें. संगीताचे दृष्टीनेंहि बालगंधर्वांचे पायांत खाडिलकरी पदांची शृंखला अडकल्यासारखी वाटते. काव्यप्रतिभा, पदला-लित्य व संगीतज्ञान यांचा मधुर मिलाफ झाल्यानें रा. देवल यांच्या कृतीला ज्याप्रमाणें संगीत नटवर्यांच्या गुणविशेषाची आवश्यकता भासत नाहीं तसें रा. खाडिलकरांचें नाहीं. रा, खाडिलकर व बालगंधर्व या दोघांची जोडी म्हणजे आंधळ्यापांगळ्यांच्या जोडीसारखी परस्परपूरक वाटते. ह्या अडचणीमुळें पद्याच्या पिंजऱ्यांत अडकलेल्या व बालगंधर्वांनीं ठेवलेल्या संगीताच्या वाटींतून तृषा शमवीत असलेल्या रा. खाडिलकर यांच्या काव्य-प्रतिभारूपी सारिकेच्या सौंदर्याचें निकट दर्शन रा. सहस्रबुद्धे यांस वाचकां-कडून करवावें लागलें आहे व हें कामही त्यांनीं उत्तम प्रकारें केलें आहे.

रा. खाडिलकर यांच्या भाषापद्धतींत एक प्रकारचा विशेष आहे. तुटक तुटक वाक्यें व त्याच अर्थाची पुनरावृत्ति करणारी शब्दयोजनाही त्यांच्या भाषेंत वारंवार येते. कधीं कधीं ती कंटाळवाणी होते तर कधीं कधीं विशे-षतः लडिवाळपणाचे प्रसंगीं ती रसावहच होते. बालगंधर्वांच्या भूमिकेला ही भाषापद्धति अनुकूल वाटते. तसेंच विनोदी भाषणांनाही ती शोभते. अशा तऱ्हेचीं वैशिष्ट्यें प्रत्येक नाटककाराचीं असावयाचींच. त्यांतील कांहीं नटांच्या भूमिकांमुळें उत्पन्न होतात, पण तीं टिकाऊपणाच्या दृष्टीनें गौणपणा आण-तात. कांहीं लेखकांचीं स्वयंभूच असतात व भाषेनें जो अभिप्राय व्यक्त करणें असेल त्यावर त्या वैशिष्टयांची शोभा अवलंबून राहते. तसेंच नाट-काच्या इतरही अंगांचें आहे. म्हणून नामांकित नाटककाराच्या कृतींचें परीक्षण करण्यास खोल अभ्यास असला पाहिजे. रा. सहस्रबुद्धे यांच्या पुस्त-कांत नाट्यशास्त्राचा सांगोपांग अभ्यास केलेला उत्तम प्रकारें दिसून येतो व एक प्रकारचें वकिलीचें कौशल्यही दिसून येतें. या पुस्तकाची भाषा कस-लेली व ओघवती असल्यानें पुस्तक वाचण्याचा कंटाळा येत नाहीं. एकं-दरींत नाट्यविषयावरील मराठी वाङ्मयांत या पुस्तकानें चांगलीच भर पडली आहे व याबद्दल रा. सहस्रबुद्धे यांचें मी अभिनन्दन करतों.

प्रो. दत्तो वामन पोतदार,

[सेवानिवृत्त मराठी अध्यापक] सर परशुरामभाऊ कॉलेज, पुणें—

ता. २८।११।३५.

रा. सहस्रबुद्धे यांनीं 'नाट्याचार्य खाडिलकर' या नांवाचें नवें पुस्तक लिहिलेलें वाचलें.

सांप्रत आपल्याकडे मराठीचा अभ्यास शाळा–पाठशाळांतून वाढत आहे. अर्थात् वाङ्मयाची चिकित्सा करण्याचा प्रसंग अध्यापक व अध्याप्य यांस सतत येतो. विविध प्रकारच्या टीकाग्रंथाची जेवढी भर मराठींत पडेल तेवढा हा अभ्यास व हें अध्ययन-अध्यापन सूक्ष्म होऊन चोखंदळपणा व रसिकपणा दोन्ही गुणांची वाढ तरुण पिढींत करील.

नाटकें पुष्कळच होतात; हजारों लोक तीं पहातात, परंतु रा. सहस्रबुद्धे यांच्याप्रमाणें त्यांचें बारीक निरीक्षण करून त्यांचें रहस्य स्वमतीप्रमाणें काढण्याचा व तें जनतेसमोर सयुक्तिक पद्धतीनें ठेवण्याचा आवश्यक उद्योग क्वचित्च कोणी करतात. रा. सहस्रबुद्धे यांचा नाट्याचार्य खाडिलकरावरील ग्रंथ मराठी टीकावाङ्मयांत चांगली भर या सदरांत पडेल व त्याचा अभ्यासूंस फार उपयोग होईल.

प्रो. गोपाळ विठ्ठल तुळपुळे, एम्. ए. (वाडिया कॉलेज) पुणें.

ता. ९–११–३५

मराठी वाङ्मयाची दिवसेंदिवस वाढ होत चालली आहे. तरुण पिढीला काव्यनाटकादि वाङ्मयप्रकारांची अभिरुचि उत्पन्न होऊन आपण या वाङ्मयाचा अभ्यास करावा, नवीन ग्रंथ निर्माण करावेत व अभ्यासाकरितां नवीन वाङ्मयसंस्था स्थापन कराव्यात अशी इच्छा उत्पन्न झाली आहे. निरनिराळ्या विश्वविद्यालयांतून मराठी भाषेचा शिरकाव होऊन तिच्या अभ्यासाला उत्तेजन मिळत आहे. अशा परिस्थितीत अद्यापि अभ्यासकांना उपयोगी पडण्यासारखें टीकावाङ्मय फारसें उत्पन्न झालें नाहीं. इंग्रजी टीकावाङ्मयांत निरनिराळे वाङ्मयप्रकार, निरनिराळे लेखक, वाङ्मयेतिहास इत्यादि विषयांवर अनेक सुंदर ग्रंथ असल्यामुळें इंग्रजी वाङ्मयाचा अभ्यास सुकर होतो. मराठींत अद्यापि अशा ग्रंथांची संख्या फार मर्यादित आहे.

श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यांचा "नाट्याचार्य खाडीलकर" हा ग्रंथ या दृष्टीनें महत्त्वाचा आहे. किर्लोस्कर, गडकरी वगैरे नाटककारांच्या सर्व नाटकांचे परी-

क्षण करणारे कांहीं उपयोगी ग्रंथ प्रसिद्ध झाले आहेत, परंतु त्यांतील विवेचन जितकें सूक्ष्म व सविस्तर असावयास पाहिजे होतें तितकें नाहीं, श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं आपल्या ग्रंथात प्रख्यात नाटककार श्री. खाडीलकर यांच्या नाटकांचें मार्मिक व सविस्तर विवेचन केलें आहे. पुस्तकाच्या पूर्वार्धांत–' सिंहासनां 'त–मराठी नाटकाचा आजपर्यंतचा इतिहास देऊन श्री. खाडीलकर हे आधुनिक नाटककारात श्रेष्ठ कसे ठरतात हें दाखविण्याचा त्यानीं प्रयत्न केला आहे. उत्तरार्धांत–' प्रतिमें ' त–श्री. खाडीलकरांचीं नाटकें घेऊन कथानक, त्याचा विकास, नाटकाचे पहिले अंक, पात्रस्वभावपरिपोष, विनोद, नाट्याला अवसर इत्यादि बाबींत त्यानी आपलें कलेचें कौशल्य कसें दाखविलें आहे याचें विवेचन केलें आहे. ह्या दोन्ही भागातील विवेचनात श्री. सहस्रबुद्धे यांचा खोल अभ्यास, विषयाची आवड, मार्मिकपणा, रसग्राहकता व भाषाप्रभुत्व हे गुण चागले व्यक्त झाले आहेत. आधुनिक नाटककारांत श्री. खाडीलकरांना जरी सर्वजण उच्चतम स्थान देण्यास तयार होणार नाहींत, तरी त्याच्या नाट्यकौशल्याबद्दल दुमत होईल असें वाटत नाहीं. या दृष्टीनें पहाता प्रस्तुत पुस्तकातील विवेचन सामान्यतः मान्य होण्यासारखें आहे. श्री. खाडीलकर यांच्या नाटकातील कांहीं उपकथानकें मुख्य कथानकाना साजेशीं नसतात, त्याचें स्वरूप बऱ्याच अंशीं इंग्रजी नाटकातील " Horse play " च्या सारखें असतें. फारशी नाटकांत अशाच प्रकारचीं उपकथानकें असतात, व तीं केवळ हास्यरस उत्पन्न करण्याकरितां घातलेली असतात. ' विद्याहरणा' तील शिष्यवराचें कथानक व इतर कांहीं कथानकें अशींच आहेत.. त्यांचें व त्यांतील ग्राम्य विनोदाचें समर्थन करता येईल असें वाटत नाहीं. खाडीलकराचा विनोदही पुष्कळदा असाच ग्राम्य असतो. हे दोष सोडले तर मुख्य कथानकें, त्यांचा विकास इत्यादि बाबतींत त्यांचें कौशल्य वाखाणण्यासारखें आहे. त्याच्या भाषेंत जरूर तेथें ओजो गुण सर्वत्र भरलेला दिसून येतो. ते निःसंशय मराठींतील एक मोठे नाटककार आहेत. प्रस्तुत ग्रंथांत या थोर, लोकप्रिय नाटककराची भूमिका यथार्थ दाखवून व त्यांच्या नाटकांचें सूक्ष्म व विस्तृत विवेचन करून मराठी टीकापर वाङ्मयात श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं चांगलीच भर घातली आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. ही त्यांची कृति अभिनंदनीय असून कॉलेजांतील विद्यार्थ्यांना तिचा चांगला उपयोग होण्यासारखा आहे.

नाट्यतपस्वी श्री. त्रि. सि. ऊर्फ अण्णासाहेब कारखानीस, पुणें— ता. ११।११।३५.

श्री. सहस्रबुद्धे यांचें ' नाट्याचार्य खाडिलकर ' हे पुस्तक वाचून पाहिलें. श्री. घारपुरे यांच्या ' नाट्यसृष्टी ' प्रमाणेंच खाडिलकर याच्या नाट्यवाङ्मयाची चर्चा करणारें हें दुसरें महत्त्वाचें पुस्तक होय. महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या द्वारें खाडिलकर यांचा नाट्याचार्य म्हणून जनतेला प्रथम परिचय करून दिल्याबद्दल जसा मला अभिमान वाटतो, तसाच आता त्याच्या नाट्यकृतीचा वाङ्मयदृष्ट्या चिकित्सात्मक अभ्यास सुरू झालेला पाहूनही वाटतो.

श्री. सहस्रबुद्धे यानीं खाडिलकरांच्या नाटकाचा पुस्तकी अभ्यास तर परिश्रमपूर्वक केलेला आहेच; पण त्यानीं त्याचीं नाटकें प्रयोगरूपानें—अर्थात्‌ वास्तविक स्वरूपात—अनेक वेळा पाहिलेलीं आहेत, हा त्यांचा अधिकार विशेष होय आणि त्यामुळेंच खाडिलकरांचें नाट्यरचनाकौशल्य, कथाविकास व स्वभावरेखन यातील त्याचे नैपुण्य, त्यांची नाट्यकलाभिज्ञता याविषयीं त्यानीं केलेले विवेचन उद्बोधक झालें आहे. विशेषतः कथेचा बीजापासून—कृत्रिम कलाकुसरीनें नव्हे तर निसर्गसदृश स्वाभाविकरीत्या विकास करण्याचें खाडिलकरांचें जें रचनाकौशल्य तें त्यांनीं ठळक रीतीनें निदर्शनास आणून दिलें आहे.

प्रतिपाद्य विषयासंबंधीं विवेचनात नवा काळ, नव्या कल्पना, नवे प्रश्न याविषयीं श्री. सहस्रबुद्धे याची बुद्धि कलुषित असल्यानें दृष्टि आकुंचित झाली आहे याबद्दल खेद वाटतो. तसेंच विनोदप्रकरणीं त्याचें विवेचन अशिलाची बाजू सांवरून धरणाऱ्या वकिली थाटाचें झाले आहे. विनोद हा कथा विकासाला पोषक पाहिजे ही त्यांचा मुद्दा बरोबर आहे. पण त्या बरोबरच तो सरसही पाहिजे आणि यादृष्टीनें बायकाचें बंड भाऊबंदकी व कांहीं अपवाद सोडून मानापमान या नाटकांतील मात्र खाडिलकरांचा विनोद निःसंशय समर्पक आहे, हें कोणालाही मान्यकरावे लागेल. मतभेदाचा भाग सोडला तर बाकीचें एकंदर विवेचन खाडिलकरांच्या नाटकाचा अभ्यास करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना निःसंशय मार्गदर्शक होईल असेंच आहे. विशेषतः सवाई माधवरावांचा मृत्यु, कीचकवध, बायकाचें बंड या नाटकांची त्यांनीं केलेली चिकित्सा बरीच मार्मिक झाली आहे.

स्वभावपरिपोष या शब्दाची त्यांनीं आपल्या विवेचनाच्या सोयीकरितां जरा ओढाताणच केल्यासारखी वाटते व पताकास्थान या पारिभाषिक शब्दाचा केलेला उपयोगही दोषास्पद वाटतो.

प्रो. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी. एम्. ए. एल्‌एल्. बी. **मॉरिस कॉलेज, नागपूर.** ता. ६-४-३५

श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यांनीं लिहिलेल्या " नाट्याचार्य खाडीलकर " या ग्रंथाचें हस्तलिखित मीं वाचून पाहिलें त्यावरून माझी खात्री झाली कीं, प्रस्तुत ग्रंथाची योग्यता फार मोठी असून तो प्रसिद्ध झाल्यास मराठी वाङ्मयांत एक फार मूल्यवान अशी भर पडणार आहे. लेखकांनीं नाट्यविषयाचा शास्त्रीय रीतीनें दीर्घव्यासंग केला असल्याचें त्यांच्या लिहिण्यावरून प्रत्ययास येत असून खाडीलकरांच्या नाटकांचे अत्यंत मार्मिक व यथार्थ असें परीक्षण करण्यांत त्यांना फारच चांगलें यश मिळालें आहे. अशा तऱ्हेनें व्यासंग करून लिहिणारे लेखक आपल्या समाजात फारच विरळा आढळतात. म्हणूनच प्रतिकूल परिस्थितींतही मोठ्या चिकाटीनें त्यांनीं केलेल्या या प्रयत्नाबद्दल मला त्यास विशेषच धन्यवाद द्यावेसें वाटतात.

केवळ मामुली प्रशंसेची बाब म्हणुन मीं हा वरील मजकूर लिहिलेला नाहीं. श्री. सहस्रबुद्धे याच्या प्रयत्नाची योग्यता खरोखरीच मला फार मोठी वाटते.

सावित्री नाटकातील प्रतिपाद्य विषयाचें उद्‌घाटन त्यांनीं फारच मार्मिक रीतीनें केलें आहे. खाडीलकरांच्या नाटकांचा अभ्यास करण्याची योग्य दृष्टि कोणती हें त्यांच्या लेखावरून कोणाच्याही ध्यानीं येण्याजोगें आहे. सामुदायिक परिणामाचे विषय व वैयक्तिक परिणामाचे विषय असे प्रतिपाद्य विषयाचे दोन विभाग कल्पून तद्‌नुसार नाटकांचे केलेलें वर्गीकरण विचार करण्यासारखें आहे. जुन्या परंपरेचे अभिमानी असूनही त्यांत त्यांचा तारतम्य भाव सुटलेला फारसा दृष्टोत्पत्तीस येत नाहीं. श्री. सहस्रबुद्धे हे मराठींतिल उच्च दर्जाचे नाट्यविवेचक आहेत ही गोष्ट कोणासही निर्विवादपणें मान्य होईल असें मला निभ्रांत वाटतें.

नाट्य लेखनाच्या मूलभूत तत्त्वानुसार विवेचन करण्याचा प्रस्तुत पुस्तकांत प्रयत्न केला असल्यामुळें नाटकांचा सशास्त्र अभ्यास ज्यांना करावा लागतो अशा कॉलेजांतील विद्यार्थिजनांना या पुस्तकाचा फार उपयोग होईल.

प्रो. श्रीपाद महादेव माटे, एम्. ए., सर परशुरामभाऊ कॉ. पुणें
ता. ९-११-३५

श्री. खाडीलकर यांच्या नाटकांवर इतकें सविस्तर लिहिलेलें दुसरीकडे कोठें पहावयास मिळावयाचें नाहीं. आपली भाषा फार जोरदार असून आपण मोठमोठालीं पल्लेदार वाक्यें सुबोध रीतीनें लिहिता. श्री. खाडीलकरांचीं नाटकें आपण फार बारकाईनें वाचलीं आहेत यांत कांहींच शंका नाहीं. या वाचना-मुळेंच आपल्याला प्रस्तुत विषयाचा एवढा उहापोह करता आला आहे. खाडीलकरांच्या नाटकांतील गुणस्थलांचें फार मार्मिक विवेचन आपल्या पुस्तकांत आपण केलें आहे. त्यांत जे ढोबळ दोष म्हणून दिसतात त्यांतही कांहींना कांहीं गुण कसे आहेत हे आपण दाखवूं लागला म्हणजे मोठें कौतुक वाटतें. अभ्यासकांना आपल्या पुस्तकाचें एकदां तरी वाचन करावेंच लागेल.

प्रो. चिंतामण विनायक जोशी, एम्. ए. (बडोदा कॉलेज) बडोदें
ता. ५-११-३५

आधुनिक मराठी नाटककारांत रंगभूमीवर अत्यंत यशस्वी ठरलेल्या व्यक्तींत रा. कृष्णाजी प्रभाकर खाडीलकर यांस काहीं गुण सोन्याचे आणि कांहीं गुण सवागीचे या न्यायानें अव्वल दर्जाचे स्थान मिळाले आहे. रसाचा उत्कर्ष, रंगभूमीवर खुलेल असा विनोद, नवीन नवीन चालींवरील पदें, प्रस्तुत राज-कीय व सामाजिक परिस्थितीवर प्रच्छन्न टीका, जनतेस प्रिय वाटणारी ध्येय वादिता व तिला अनुकूल अशा सुभाषिताची पेरणी, सुंदर वा रोमांचकारक देखाव्यांस दिलेला अवसर या गुणांच्या योगें व निवळ संख्येच्याही दृष्टीनें खाडीलकर नाटककाराच्या ' मूर्ध्नि तिष्ठति. ' रा. सहस्रबुद्धे यांनीं खाडील-करांच्या नाटकातील गुणविशेषांचें सोपपत्तिक विवेचन, तंत्राचे अवडंबर न माजविता, पांडित्याचा आव न आणिता व इंग्रजी, फिरंगी, रूसी, जर्मन किंवा नार्वी लेखकांच्या नांवाचा बागुलबोवा न दाखवितां धावत्या व सरळ भाषेंत केलें आहे. रा. सहस्रबुद्धे यांनीं रसिकता चांगली दाखविली आहे, तिच्याबरोबर त्यांनीं चिकित्सेचा निर्घृणपणा थोडासा दाखविला असतां तर आधुनिक काळास अनुसरून झालें असतें. (मीं २०८ पानें वाचून हें मत प्रदर्शित करीत आहे) खाडीलकरांच्या गुणांचा परिचय करून घेण्यास हें साधन उत्तम झालें असून टीकावाङ्मयांत याची भर इष्ट झाली आहे.

प्रो० के. ना. वाटवे, एम्. ए., (सर परशुरामभाऊ कॉलेज) पुणें,—

ता. ८।११।३५.

विष्णुदास भावे या आद्य नाटककारापासून आजपर्यंतच्या सुमारें पाऊण शतकाच्या कालांत ज्या ज्या नाटककारांच्या कृति मराठी रंगभूमीवर आल्या, त्यांत श्री. कृष्णाजीपंत खाडिलकर यांचें नांव ठळकपणें नजरेंत भरण्यासारखें आहे. त्यांची नाट्यसेवा संख्येच्या व कसाच्या मानानेंहि विशेष भरदार आहे; त्यामुळें नाट्यसरस्वतीच्या भर दरबारांत अग्रमानाचा विडा श्री. खाडिलकरांस अर्पण करण्याच्या इराद्याने सदर प्रबंध सहस्रबुद्धे यांनीं लिहिला आहे, ही गोष्ट या प्रबंधाच्या नावावरूनच स्पष्ट होते. हें अग्रेसरत्व सिद्ध करण्यासाठीं प्रबंधकाराना नाट्याच्या अंगोपांगांची चर्चा करावी लागली आहे; त्यामुळें सदर प्रबंधाला शास्त्रीय टीकाग्रंथाचें स्वरूप अर्थातच आलें आहे व योग्य प्रसंगाची निवड, संविधान-चातुरी, स्वभावपरिपोष, खटकेबाज संवाद, भाषाशैली व या सर्वांतून प्रतीत होणारें ग्रंथकाराचे उद्दिष्ट इत्यादि नाटकाचीं सर्व अंगें रा. सहस्रबुद्धे यांनीं अभ्यासपूर्वक व कसोशीनें उकलून दाखवून आपल्या आचार्यांचें आचार्यत्व वाचकास आपल्या जोरदार भाषेंत सप्रमाण पटविलें आहे.

सदर विवेचन वाचीत असता रा. सहस्रबुद्धयांच्या मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या मार्मिक व गाढ परिचयाचें कौतुक वाटते व त्यांनीं इंग्रजी किंवा संस्कृत टीकाकारांच्या उसन्या वचनाची खेचाखेच न करता स्वतंत्रपणें आपल्या मनानें तें केलें आहे, या गोष्टीमुळें तें द्विगुणित होते. रा. सहस्रबुद्धे हे स्वतः नाटककार असल्यानें खाडिलकराच्या नाट्ययोजनेंतील हेतु त्यांना अधिक चांगलेपणानें पारखता आले व पटले व त्याच कारणास्तव खाडिलकराबद्दल त्याचे ठायीं जो नितान्त आदर पदोपदीं दिसतो त्याला डोळसपणा आला आहे. शिवाय खाडिलकरांची लोकप्रियता, त्यांचें काव्य व इतर एकदोन मुद्दे चार्चितांना त्यांनीं "नाट्याचार्यां"च्या पदरीं दोषांचें माप टाकण्यासही कमी केलें नाहीं. यावरून सहस्रबुद्ध्यांची भूमिका निव्वळ स्तुतिपाठकाची नव्हे, हें स्पष्ट दिसतें.

सदर टीकाप्रबंध वाचल्यावर त्यातील एकदोन उणीवांचीहि जाणीव वाचकांस होते हीहि गोष्ट येथें नमूद करावयास पाहिजे. कोणाचेंहि आचार्यत्व सिद्ध करणें म्हणजे तुलना आली. त्या तुलनेचें काम जितक्या प्रमाणांत व्हावयास पाहिजे तितकें प्रबंधकारांनीं केलेलें नाहीं. कदाचित् ती गोष्ट अप्रिय म्हणून टाळण्यात आली असेल; पण निर्विकारमनानें व सद्धेतूनें कांहीं

प्रमुख नाटककारांच्या कलाकृतींशीं उघड व स्पष्ट तुलना करून आपलीं मतें त्यांनीं मांडलीं असती तर तें विवेचन अधिक खात्री पटविणारें झालें असतें. तसेंच संस्कृत व इंग्रजी नाट्यशास्त्राच्या प्रमेयांचा आधार न घेणें हा लेखकाच्या स्वतंत्रतेच्या दृष्टीनें गुण म्हणून वर सांगितला, तोच अभ्यासकाच्या समजुतीच्या दृष्टीनें दोष होतो. कारण शास्त्रीय चर्चेच्या बाजारांत देवघेव चालते ती पारिभाषिक संज्ञेच्या शिक्क्याच्या नाण्यांनीं. तीं नाणीं नसल्यामुळें होणारी देवघेव थोडी अडचणीची व अपुरी वाटते. तरी एकंदरीनें पहातां त्यांनीं केलेलें समीक्षण बरेंच पूर्ण व मार्मिक आहे व त्यात जे कलेचें विशेष चर्चिले आहेत ते तर चागलेच सविस्तरपणें मांडिले आहेत यात शंका नाहीं. खाडिलकराची कला हेतुप्रधान आहे व ते हेतु जरी त्या त्या काळापुरते आगंतुक वाटले तरी त्या हेतूंबरोबर त्यांच्या कलेचें रम्य स्वरूप मात्र दिखाऊ गिलिटाप्रमाणें उडून जात नाहीं. याचें कारण त्याचीं नाटकें सार्वकालिक असणाऱ्या भक्कम तत्त्वांवर अधिष्ठित असतात हा मुद्दा सहस्रबुद्ध्यानीं फार मार्मिकपणानें मांडला आहे.

सदर ग्रंथामुळें नाटकाकडे पाहण्याची नवीन दृष्टि मराठी वाचकास लाभली आहे. मराठी टीकावाङ्मयाच्या दालनांत असा शोभादायक ग्रंथ माडून ठेविल्याबद्दल ग्रंथकर्त्याचें अभिनंदन करून हें अल्पसें परीक्षण येथें संपवितों.

नाट्यऋषि श्री शंकर बापूजी मुजुमदार, पुणें, ता. १४।११।३५

रा. खाडलिकर याच्या नाट्यकृतीविषयीं भिन्न भिन्न मतें आहेत तीं मराठी भाषेच्या वाङ्मयांतील नाट्यविषयक अनेक टीकालेखातून प्रसिद्ध झालीं आहेत. रा. सहस्रबुद्धे यांचा हा प्रबंध अगदीं नवीन पद्धतीचा आहे. तो असा कीं, खाडीलकराच्या नाटकासंबंधानें निश्चयानें विरुद्ध मतें प्रतिपादन करणाऱ्याना हा प्रबंध वाचून आपले मत कायम करण्यापूर्वी विचार करावा लागेल. न्यायासनासमोर आलेल्या आरोपींचें समर्थन करणारा बॅरिस्टर त्याच्या विरुद्ध असलेल्या पुराव्याचा बारीक रीतीनें कीस काढून तो जसा नाहींसा करतों, त्याप्रमाणें रा. सहस्रबुद्ध्यांनीं खाडीलकराच्या नाटकावर जे कांहीं आक्षेप टीकाकारांनीं घेतले आहेत ते उडविण्यांत आपली कुशाग्र बुद्धि चांगली चालविली आहे यांत शंका नाहीं. खाडीलकरांनीं नाटकें लिहिलीं तीं कथानकासाठीं लिहिलीं नसून आपल्या आवडत्या विषयप्रतिपादनासाठीं लिहिलीं आहेत हें सहस्रबुद्धे यांचें म्हणणें पटतें. आवडतें विषय प्रतिपादन करण्याकरितां नाटकें लिहिण्याचा प्रयत्न कै. श्री. कृ. कोल्हटकर यांनींही

करून, मद्यपान, स्त्रीशिक्षण, जातिभेदनिषेध इत्यादि सामाजिक विषयांवर नाटकें लिहिलीं. परंतु ते विषय जसे नाटकरूपानें लोकमतावर परिणामकारक झाले नाहींत, तद्वत् खाडीलकरांचीं राजकीय मतें प्रतिपादन करणारीं नाटकें लोकमतावर परिणामकारक झालीं नाहींत. तथापि सहस्रबुद्धे यांनीं तींच नाटकें प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर उठावदार कशीं झालीं याचें प्रतिपादन करण्यांत चातुर्य खर्च केलें आहे यांत शंका नाहीं.

रा. खाडीलकरांचीं नाटकें सजावटीच्या दृष्टीनें उठावदार, प्रसंगाच्या दृष्टीनें जोरदार, भाषेच्या दृष्टीनें श्रेष्ठ आहेत असें सहस्रबुद्धे यांनीं दाखविलें आहे, तें खरेंही आहे. परंतु त्यांच्या नाटकाचें श्रेष्ठत्व मुख्य कशांत आहे हें दाखविण्याचें सहस्रबुद्धे यांच्या दृष्टीनें कांहीं अंशीं राहून गेलें असें वाटतें. खाडीलकरांच्या नाटकांचीं मुख्य थोरवी कशांत असेल तर नाटकपात्रांना आपलें अभिनय कौशल्य दाखविण्याला, त्यांनीं आपल्या नाटकांतून (संगीत व गद्य) क्षेत्र (Scope) निर्माण करून दिलें यांत आहे. कै. जोगळेकर, भागवत, मायदेव, रा. गंधर्व, बोडस गोरे, प्रधान, दाते, टिपनीस इत्यादि नटांची कृति त्या त्या नाटकांतून चिरस्थायी राहिली आहे व त्यांच्या अभिनयकौशल्याचा प्रभाव नाटकांवरही पडला आहे. ही गोष्ट सहस्रबुद्धे यांनीं आपल्या ग्रंथांतून दाखवण्यास पाहिजे होती असें वाटते.

रा. सहस्रबुद्धे यांचें रा. खाडीलकराच्या नाटकावरील विवेचन तर्कदृष्टीनें सर्वांगपरिपूर्ण झाले आहे. त्यांचीं नाटकें चिकित्सक दृष्टीनें वाचणारे हा ग्रंथ वाचतील तर त्यास नाटकें वाचण्याची नवी दृष्टी येईल असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. शेवटीं रा. सहस्रबुद्धे याच्या श्रमांचें सार्थक होवो, असें चिंतून हा लेख पुरा करतो.

नटवर्य केशव त्रिंबक दाते, पुणें. ता. ३-११-३५

आपल्या पुस्तकांची निमे अधिक प्रुफें मी वाचलीं त्यावरून " नाटककार खाडीलकर " याचे नाट्यग्रंथांचा अभ्यास करण्यास, त्या ग्रंथांतील रस चाखण्यास अभ्यासूंना व रसिकाना फार फार मदत होणार आहे. खाडीलकरांचें नाट्यतंत्राविषयीं आपण फार सुंदर विवेचन केलें असून तें नाटककार होऊं इच्छिणारास उत्तम उपयोगी पडेल. आपल्या प्रास्ताविक भागांत अद्ययावत जीं नाट्यतंत्रें प्रचलित आहेत त्यांचा थोडक्यात खुलासा केला असता, तर आपली चर्चा याहीपेक्षां जास्त भरीव झाली असती. असें असलें तरी मराठी वाङ्मयांत नाट्यविषयांवरील टीकात्मक लेखनांत(जें लेखन अत्यंत अल्प आहे.) आपल्या लेखनानें उत्कृष्ट भर घातली असें मोठ्या आनंदानें म्हणावेंसें वाटतें.

श्री. दत्तात्रय आत्माराम ऊर्फ दादासाहेब फाटक बी. ए. एल्. एल्. बी. (उत्पादक सोशल क्लब) पुणे—ता. १३।११।३५

रा. रा. सहस्रबुद्धे यांनीं श्री. कृ. प्र. खाडीलकर यांचें " नाट्याचार्य खाडिलकर" नाट्यचरित्र म्हणून लिहिलें असून त्यात चरित्रनायकाच्या नाट्यरचनेच्या गुणांचें वर्णन केलें आहे. रा. खाडिलकर हे आधुनिक नाटककारांत अत्यंत जोरदार, ओजस्वी व चतुर नाटककार कसे आहेत व तें कसे झाले हें लेखकानें त्यांच्या निरानिराळ्या नाटकातून प्रसंग व स्वभावदर्शक भूमिकांचें वर्णन देऊन व चिकित्सा करून दाखविलें आहे. लेखकानें कांहीं दोष दाखविले आहेत. परंतु गुणवर्णन करण्याची प्रवृत्तिच जास्त असले कारणानें सर्वगुण असेच चरित्रनायक आहेत असें दाखविले आहे. हें चरित्र म्हणजे हौगतकरू व नवीन नाटककाराना नाटकें कशी लिहावीं याचे धडे देणारे पाठ पुस्तक म्हणून खास मार्गदर्शक होणारें आहे. स्वतः लेखक हे नाटककार आहेत व खाडीलकरी साचाचेच आहेत. तरी तेच स्वतः वस्तुपाठ म्हणून नवीन लेखकांना उपयोगी पडतील अशी आशा आहे.

श्री. महादेव दामोदर साठे, एम्. ए. एल्. टी हेडमास्तर, गव्हर्नमेंट ए. व्ही. स्कूल मलकापूर (वऱ्हाड). ता. २-११-३५

रा. शंकर नारायण सहस्रबुद्धे यांचा 'नाट्याचार्य खाडीलकर' हा ग्रंथ उपमुद्रितावस्थेंतच मी वाचला. रा. सहस्रबुद्धे हे स्वतः नाटककार असून खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीचा अभ्यास त्यांचा एक तपाहून अधिक आहे. या ग्रंथांत त्यांनीं केलेली सर्वांगीण चर्चा फारच मार्मिक व उद्बोधक आहे. नाट्यविषयक इंग्रजी-टिकाकारांचीं नांवें व त्याच्या पुस्तकातील उतारे स्वसमर्थनार्थ देण्याच्या भानगडींत न पडतां त्यांनीं केलेलें परीक्षण अगदीं स्वयंभू आहे. भाषेचा ओघ अगदीं सरळ व ठसठशीत असून क्वचित् प्रसंगीं उग्र स्वरूप धारण करितो.

परंतु या नाट्यचर्चेंत थोडाबहुत मतभेद होण्याचा संभव आहे. 'सिंहासन' भागांत जीं स्वतंत्र प्रमेयें दिलीं आहेत तीं सर्व नाट्याचार्यांच्या नाट्यसृष्टीस लावून दाखवितांना पुष्कळ ठिकाणीं पुनरुक्तीचा दोष आला आहे. त्यापेक्षां प्रत्येक नाटक घेऊन सर्व दृष्टींनीं त्याची छाननी एकदमच केली असती तर वाचकांस सोयीचें झालें असतें.

'विनोद' या भागांत मात्र स्वतः ग्रंथकारच गुळमुळीत लिहितात. " खाडिलकरांना हास्यरस तितकासा साधत नाहीं, पृष्ठ २४६ खाडिलकरांच्या नाटकांत सोज्वळ हास्यरसाला फारसा वाव नाहीं ही गोष्ट कोणालाही कबूल

करावी लागेल. पृष्ठ२४७.असें असूनही त्यांच्या विनोदाचें ओढूनताणून नाट्याचार्यप्रमाणें सुसंगति व समर्थन करून दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे अशी क्वचित् प्रसंगीं मतभेदाला जागा असली तरी रा. सहस्रबुद्धे यांनीं पुष्कळ विचार करून सूक्ष्म,मार्मिक,शास्त्रीय व सर्वांगीण अशी जी चर्चा केली आहे ती वाचून त्यांच्या नाट्यसृष्टीबद्दल एक नवी दृष्टी ग्रंथकारानें वाचकांना आणून दिली हें अगदीं स्पष्ट आहे. दुसऱ्या वाग्भटांचीं अवतरणे न देता—एकही इंग्रजी शब्द न वापरतां—हा एवढा ग्रंथ लिहून मराठी भाषेंतील नाट्यविषयक ग्रंथांत एक अमूल्य ग्रंथाची भर घातली या बद्दल रा.सहस्रबुद्धे हे अभिनंदनास पात्र आहेत.

श्री. बाळासाहेब साठे, वाई, इनामदार,

सुप्रसिद्ध कीर्तनकार व ' कीर्तनकुमुदिनी 'चे कर्ते, **पुणें**—ता.१२-११-३५

माझे बालमित्र श्रीयुत शंकरराव सहस्रबुद्धे वाईकर यांनीं लिहिलेलें नवीन पुस्तक " नाटयाचार्य खाडिलकर " हें मी पाहिलें. तरुणपणींच्या खेळकर व उच्छृंखल वृत्तींत सर्वच लोक नाटकें पाहण्याचे शोकी असतात;परंतु आमच्यासारखें त्या व्यसनात मग्न झालेले लोक क्वचितच पहावयास सापडतात. कोणत्याही व्यसनांतून चांगली गोष्ट बाहेर पडली असेंही क्वचितच ऐकूं येतें. श्री. सहस्रबुद्धे व मी असें उभयतां, वडीलधाऱ्या माणसाना चुकवून नाटकें पाहूं लागलों व त्यांच्या रंगीत तालमी घरीं करूं लागलों तथापि त्या व्यसनाच्या रंगेल वृत्तींतून श्री. सहस्त्रबुद्धे यांनी अभ्यासी वृत्ति उत्पन्न होईल व इतका सर्वांगसुंदर ग्रंथ ते निर्माण करूं शकतील असें त्यावेळीं कोणी अधिकारी माणसानें सागितलें असतें तरी त्यावर आमचा—निदान माझा तरी— विश्वास बसला नसता. श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं आतापर्यंत दोन चार नाटकें लिहून चांगल्या नाटककारांत आपली गणना करून घेतली, तरी नाटयाचार्य खाडिलकरांसारख्या सर्वप्रसिद्ध नाटककारावर टीकाप्रबंध निर्माण करून मराठी वाङ्मयांत इतकी उत्कृष्ट भर ते घालतील असें, हा ग्रंथ पाहीपर्यंत, मला वाटत नव्हते. परंतु या ग्रन्थानें श्री. सहस्रबुद्धे यांची खरी योग्यता व मराठी वाङ्मयांतील त्यांचें स्थान याची जाणीव मला पूर्णपणें झाली आहे व ती इतरांसही तशीच होईल असा मला विश्वास आहे.

श्री. वामन हरी धारपुरे, एम्.ए. ('खाडीलकरांची नाट्यसृष्टी'चे लेखक)

हल्लीं मुक्काम **नाशीक.** ता. १।११।३५

बरेंच दिवस ' छापत आहे ' म्हणून गाजलेले सदरील पुस्तक अखेर हातीं पडणार, म्हणून श्री. खाडीलकरांच्या व श्री. सहस्रबुद्धे यांच्या चहात्यांस

आनंद वाटेल. सदर प्रबंधाचे लेखक कांहीं नाटकांचे कर्ते आहेत व आतां ते टीकाकार म्हणून पुढें येत आहेत. त्यांचे रूढीवरील प्रेम व खाडीलकरावरील भक्तीच जणूं कांहीं या पुस्तकरूपानें प्रकट होत आहेत असें मला वाटतें. त्यांनीं खाडीलकराच्या नाटकांतील रहस्य उकलून दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे व ते 'नाट्याचार्य' या पदवीला कसें पात्र आहेत ही आपली विचारसरणी वाचकांपुढें मांडली आहे. यांतील सरळ, सोपी भाषा, सावित्री नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय व कीचकवध नाटकांतील पहिल्या प्रवेशाचें विवेचन हे भाग मला फार आवडले. कोणत्याही उत्तम विषयाच्या विविध बाजू वाचकासमोर मांडल्या जाव्या, त्या कलेला पूर्णता यावी, तिचें शास्त्र बनावें व वाचकांना बौद्धिक आनंद मिळावा असें मला वाटतें.

मल्लीनाथाची टीकापद्धति सुंदर व रहस्योद्ग्राही आहे, पण मराठींत मात्र 'मल्लीनाथी' हा शब्द निंदाव्यंजक, अतिरेकाचा निदर्शक झाला आहे. 'टीका' शब्दाचा संस्कृतात, उपयोग,स्पष्टीकरण-विवरण या अर्थी करितात. पण मराठींत मात्र दोषदर्शन, पुस्तककर्त्यावर ओढलेले कोरडें, असा आहे. कारण मराठींतील बहुपरिचयाच्या टीकेचें स्वरूप असेंच आहे. मराठींत जें आज अल्पस्वल्प टीका वाङ्मय उपलब्ध आहे त्याचें स्वरूप त्रिविध आहे. काहीं टीकाकार पुस्तक हातीं धरण्यापूर्वी कपाळावर आठ्याची जाळीं आणि भुवयाचा तीरकमठा करून बसतात. अर्थात् लेखकाचीं असतील नसतील तीं व्यंगें त्या जाळ्यात पटापट अडकतात व जीं अडकत नाहींत तीं शरसंधानानें घायाळ होतात. म्हणजे मग जळजळीत शाई व तिखट लेखणी हातीं घेतली कीं सणसणीत टीकालेख तयार व्हावयाला वेळ लागत नाहीं. दुसऱ्या प्रकारचे टीकाकार एखाद्या उपास्य देवतेच्या आराधनेला बसल्यासारखे दिसतात. त्याच्या पूजासाहित्यात आणि स्तोत्रपाठात कोणत्याही गोष्टीची उणीव म्हणून आढळणार नाहीं. श्रीरामाला आंबट बोरें चुकूनसुद्धां दिलीं जाऊं नयेत म्हणून तीं आपल्याच दातांनीं पारखून देणारी शबरीची भक्ति त्यांच्यांत आढळल्यास वाचकांना नवल वाटण्याचें कारण नाहीं. काहीं टीकाकारांची दृष्टि प्रतिपादित विषयावर असते. शास्त्र व सदभिरुचीच्या निकषावर तो कोणत्या प्रतीचा ठरतो, हेंच ते पाहतात. व्यक्ती त्याच्यापुढें गौण प्रतीची असते.अर्थात् कोणत्याही एका प्रकारच्या टीकाकारापुढें दुसऱ्याचें लेखन अभिप्रायार्थ पुढें येऊन पडलें म्हणजे त्यावर मत देणें मोठें अवघड होऊन बसतें.

माझ्यासारख्या अपरिचिताचा अभिप्राय घेण्यांत श्री. सहस्रबुद्धे यांचा कार्य हेतु आहे हें समजत नाहीं. मला इतकेंच लिहावयाचें आहे कीं ललित-वाङ्मयावरील टीका हें त्या कलेतील रहस्योद्घाटनाचें शास्त्र आहे. म्हणून रूढार्थाचे शब्द आपल्याला नको असतील व इतर शब्द रूढ करावयाचे असले तर त्याचें कारण प्रथम सांगितलेलें बरें. या पुस्तकांत ' अभिनया ' बद्दल ' नाटय ' ' प्रारंभा ' बद्दल ' चुणुक ' ' पवित्रा ' ' अनुसंधाना ' ऐवजीं ' पताकास्थान ' असले शब्द वापरले आहेत. बरीचशीं विसंगत वाक्यें 'चलन चोखाळणें' यासारखें अपप्रयोग टाळावयास पाहिजे होते. प्रबंधाचे नीटनेटके भाग पाडणेंच श्रेयस्कर होते. त्याऐवजीं प्रत्येक पानात डोकावणारें ठळक मुद्रण पुस्तकाची शोभा वाढवीत नाहीं. ठळक मजकूर म्हणजे महत्वाचा मजकूर अशी रूढ समजूत आहे. तिला धक्का देण्याचें कार्य निदान रूढीप्रिय लेखक तरी करणार नाहीं असा मला भरंवसा वाटत होता.

टीका जसें शास्त्र, तशीच ती आकर्षक करण्याची कला आहे. निदान प्रतिपाद्य विषय तरी अपकर्षक होणार नाहीं,ही काळजी घेण्याकरितां लेखकानें ती अभ्यासिली पाहिजे. या पुस्तकात पाढऱ्यावर काळें किंवा काळ्यावर पांढरें उठून दिसतें असें एकें ठिकाणीं म्हटलें आहे व तें खरें आहे. पण माझ्या मतानें प्रतिपाद्य विषय **उठून** दिसण्यापेक्षा तो **खुलून, शोभून** कसा दिसेल त्या-कडेच लेखकानें लक्ष्य द्यावयास पाहिजे. रामकृष्णादि विभूतींचे प्रतिस्पर्धी आणि समानधर्मे त्यांच्या तोडीचे वीर मुत्सद्दी, आणि थोर कर्तृत्ववान् नसते तर त्यांच्या कथा आज अक्षरओळख करून घेणारांखेरीज इतर कोणींच वाचल्या नसत्या. प्रतिपाद्य विषयाचें श्रीशारदा मंदिरांत जें लहानमोठें स्थान असेल तें दाखविण्यांत खंती किंवा उल्हास वाटण्याचें वाङ्मय प्रदेश हें स्थानच नव्हें, असें टीकाकार आणि चरित्रकार यांनीं लक्षांत ठेवलें पाहिजे. श्रीशारदामंदिर हें सत्-चित्-आनंदाच्या उपासनेचें स्थान आहे. मंदिरें पाडून मनोरे उभारण्याचें स्थान नव्हे. 'नाटकरचना ही एखाद्या भव्य प्रासादाच्या रचनेसारखी आहे. नुसतींच फुलें म्हणजे बाग नव्हे ' तसेच नुसते महाल म्हणजे प्रासाद नव्हे,' असें सूत्र श्री. खाडीलकरांनीं मला सांगितलेलें आठवतें. सामान्य वाचकांचें मानसिक आनंदाकडे लक्ष्य वेधणें व त्यांच्यांत सदभिरुचि उत्पन्न करणें हें लेखकांचें कर्तव्य आहे. त्यांतला आपला भाग श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं उचलला व श्री. खाडीलकरांच्या नाटयसृष्टीकडे पुनः एकदां जनतेचें लक्ष्य वेधलें याबद्दल मी त्यांचें अभिनंदन करितों.

श्री. शंकर नारायण सहस्रबुद्धे (वाईकर) यांची

प्रसिद्ध नाटकें

खरा प्रेमसंन्यास.

(गद्य नाटक.)

कै० गडकरी यांच्या 'प्रेमसंन्यास' नाटकाचा उत्तरार्ध !

कै० गडकरी यांच्या **प्रेमसंन्यास** नाटकाचें पहिल्या चार अंकांचें संपूर्ण कथानक आधारभूत घेऊन त्याच्या पांचव्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशापासून "**तेंच नाटक पुढें चालू**" या स्वरूपांत "**खरा प्रेमसंन्यास**" नाटकाची मांडणी केली आहे. मात्र **प्रेमसंन्यास** नाटकांत **कै० गडकरी** यांनीं पुनर्विवाहाची अनुकूल बाजू अत्यंत सहानुभूतिपूर्वक रंगविली आहे, तर **श्री. सहस्रबुद्धे** यांनीं त्याच विषयाची प्रतिकूल बाजू तितक्याच सहृदयतेनें आणि तीही **कै० गडकरी** यांच्या **प्रेमसंन्यास** नाटकांतील कोणत्याही पात्राचें स्वभाववैशिष्ट्य यत्किंचितही बिघडूं न देतां अत्यंत कुशलतेनें मांडली आहे, हे या नाटकाचें वैशिष्ट्य आहे. आतां त्यांतील पुनर्विवाह या प्रतिपाद्य विषयासंबंधानें कोणाचीं कांहींही मतें असोत, परंतु ज्याचें जें शस्त्र तें त्याच्यावरच अस्त्र म्हणून सोडण्याच्या या नाविन्यपूर्ण पद्धतीचें **मराठी रंगभूमीवरील हें पहिलेंच नाटक** आहे असें म्हणण्यास बिलकूल प्रत्यवाय नाहीं. **कै० गडकरी** यांच्यासारख्या प्रतिभावान नाटककाराच्या काव्यरसपूर्ण नाटकांतील कपोलकल्पित व भावनाप्रधान पात्रांना हात घालून त्यांच्या स्वभावरेषेला बिलकूल न दुखवितां त्याच विषयाची दुसरी बाजू प्रतिकूल स्वरूपांत तितक्याच तीव्रतेनें मांडणें हें नवल तर खरेंच, पण ती अत्यंत यशस्वितेनें मांडणें यांतच या नाटकाचें अपूर्वत्व आहे ! विशेषतः **प्रेमसंन्यास** नाटकांतीलच नव्हे तर मराठी नाट्यसृष्टीमध्येंही अद्वितीय म्हणून गणलें जाणारें **गोकूळचें विनोदी पात्र श्री. सहस्रबुद्धे** यांनीं **कै० गडकरी** यांच्याप्रमाणेंच नव्हे-तर त्यांच्यापेक्षांही **सरसच** रंगविलें असून मराठी नाट्यवाङ्मयांत अशा तऱ्हेच्या **पुढें चालू** स्वरूपाचें आणि इतक्या यशस्वितेनें लिहिलेलें दुसरें नाटक नाहीं. **नूतन महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील नटांच्या बारा छाया चित्रांसह** किंमत १ रुपया.

राणी चंद्रावती.

(संगीत नाटक)

जोधपूरचा **राणा जसवंतसिंग** हा काबूलच्या स्वारावर असताना त्याचा मुलगा पृथ्वीसिंव्ह हा **औरंगजेबाच्या** कपटी कारस्थानाला बळी पडला व ही बातमी काबूलास राणाजीस कळल्यानंतर थोडेच दिवसांनीं राणाजीचा अंत झाला. जोधपूरची **राणी चंद्रावती** ही त्यावेळी छावणीबरोबरच होती. पति-पुत्र निधनाच्या दुःसह अशा मानसिक धक्क्यानें ती अकालीं प्रसूत झाली. अशा अडचणींत ती सांपडली असतांना तिला तिच्या तान्ह्या मुलासकट पकडून आणण्या-करितां **नयनपाळ** नांवाच्या बाटग्या सरदारास औरंगजेबानें काबूलास पाठविले. तिच्या लग्नाआधीं औरंगजेबानें घातलेली मागणी तिनें झिट-कारल्यामुळें झालेल्या अपमानाचा सूड, राणीस जबरदस्तीनें बाटवून व जोधपूरचे राज्य खालसा करून, घेण्याचा औरंगजेबाचा बेत होता. परंतु तो बेत जोधपूरचा मुत्सद्दी व शूर सेनापति **दुर्गादास** व त्याची धर्मपत्नी **तारिणी** यांनी कसा हाणून पाडला व अजितसिंहाचा जोधपू-रच्या गादीवरील वारसा कबूल करण्यास औरंगजेबास कसें भाग पाडलें हें या नाटकांत याचें हृदयंगम चित्र **मोठ्या कुशलतेनें** दाखविलें आहे, यामध्यें जोधपूरच्या सिंहासनासाठीं महाराणी चंद्रावती, वीर दुर्गादास सेनापती व त्याची ती वीर पत्नी तारिणी या गादीच्या मालकांनीं आणि सेवकांनीं अहमहमिकेनें केलेला अलौकिक स्वार्थ त्याग पाहून चित्तवृत्ति स्तिमितच होतें; पण याहीपेक्षां मन जास्तच स्तंभित होतें तें उदेपुरीचें-औरंजेगबाच्या पट्टराणीचें पश्चात्तापयुक्त सक्रिय मतपरिवर्तन पाहून! ऐतिहासिक भूमिकेच्या स्वभाव वैशिष्ट्याला यत्किं-चित्‌ही धक्का न लावतां ती कशी चित्रित करावीं हें या नाटकांतील औरंगजेब, दुर्गादास व चंद्रावती या पात्रांच्या स्वभाव रेखनावरून शिकण्यासारखें आहे. स्वभाव परिपोषाच्या दृष्टीनें यातील प्रमुख भूमिका विशेषतः 'तारिणी' ची भूमिका अभ्यासनीय आहे. **इतके तेजस्वी प्रसंग आणि ओजस्वी भाषा** खाडिलकरांच्या नाटकांशिवाय सहसा इतरत्र दिसणें मुष्कीलच आहे. **नटसम्राट मि. बी. ए. बेंजामिन** प्रभृति **नट-नटींच्या छाया चित्रासह** किंमत १ रुपया.

आत्मविश्वास

(गद्य नाटक)

सर वाल्टर स्कॉट यांच्या ' The Lady of the Lake.

या अत्युकृष्ट काव्याचें मराठी नाटयसृष्टींत रूपांतर !

उदयोन्मुख राष्ट्रासाठीं स्वराज्याचा यशस्वी मार्ग कोणता ?

या प्रश्नाचा एकांतिक असा जबाब हिंसा–अहिंसा, सहकारिता–असहकारिता, अत्याचार–अनत्याचार, सत्याग्रह, कायदेभंग या मतामतांच्या गलबल्यांत स्पष्टपणें कोठेंच ऐकूं आला नाहीं, तथापि आत्मविश्वासाच्या भरंवशावर वरीलपैकीं कोणताही मार्ग कोणीही अवलंबिला तरी ते सर्व मार्ग राजकीय बुद्धिबलाच्या पटावर घोडगाठीप्रमाणें एकमेकास **पोषक** असेच होऊन शेवटीं स्वराज्य मंदिरामध्यें एकमुखानें प्रवेश करितात, हें मत " **प्रयोगाच्या सोईसाठीं** " बहुमतानें मान्य केलें आहे. त्यांतही समाधानाची गोष्ट ही कीं अत्याचारापेक्षां **अनत्याचाराचें शस्त्र** कमी भयंकर असून हमखास परिणामकारक आहे, याबद्दल " **तत्त्व कबूल पण तपशील नाकबूल** " असणारांचेंसुद्धां निश्चित एकमत आहे व त्याचेंच प्रत्यंतर **आत्मविश्वासांत** स्पष्टपणें दाखविलें आहे.

अंगांत हिंमत असेल तर सशस्त्रप्रतिकारानेंही स्वतःचें राज्य हिसकावून घ्यावें असें छातीठोकपणें आव्हान देणारा महाराणा **संग्रामसिंह**, सामदामादि उपाय कुचकिंमतीचे आहेत असें ठरवून तितक्याच निधड्या छातीनें स्वराज्यासाठीं बंडाची धडाडी उडविणारा **भीमसिंग** व आपल्या आत्मिकबलाच्या जोरावर या दोन बलाढ्य वीरमूर्तीनांही अजिंक्यच नव्हे तर **वंदनीय** झालेला असा स्वार्थत्यागाचा मूर्तिमंत अवतार–**मानसिंह** या त्रयमूर्ती स्वतःविरुद्ध खवळलेल्या राजकीय वातावरणांत केवळ **आत्मविश्वासाच्या** बळावर अनिरुद्ध संचार करून शेवटीं आपापल्यापरी कशा यशस्वी होतात याचें हें हृदयंगम चित्र पहात असतांना " उदयोन्मुख राष्ट्रासाठीं स्वराज्याचा यशस्वी मार्ग कोणता ? " याचें अचूक उत्तर अंतःकरणाला, आपोआप पटल्याखेरीज राहत नाहीं. या नाट्यचित्राची प्रभावळ पद्मसिंहाच्या राजनिष्ठेनें व गुरुभक्तीनें सजविली असून **मानिनीच्या** पितृस्नेहानें व पतिप्रेमानें चित्राची सर्वांगीण परिपूर्णता केली आहे. भाषेची ओजस्विता हा तर याचा प्राण आहे.

किंमत १ रुपया.

श्री· शंकर नारायण सहस्रबुद्धे (घाईकर) यांचे

लवकरच प्रसिध्द होणारे दुसरे ग्रंथ·

वर दाक्षिणा—या सामाजिक नाटकांत हिंदु संस्कृतींतील कुटुंब-व्यवस्थेच्या सात्विक स्वरूपाला अनुसरून वर दक्षिणेचा युक्तता पटविली असून प्रस्तुत बाबींत वधूवरपक्षाच्या भूमिकेचें वास्ताविक स्थान स्पष्टतेनें प्रतीत केलें आहे. (लौकरच प्रसिद्ध होईल)

बाल-मोहना—श्री· खाडिलकर यांच्या 'कांचनगडची मोहना' या नाटकाचा पूर्वार्ध·

या अभूतपूर्व नाटकाच्या अंतरंगाची वास्तविक कल्पना न दिली तरी सुद्धां, याच लेखकानें अशाच तऱ्हेनें लिहिलेल्या कै० गडकरी यांच्या 'प्रेमसंन्यास' नाटकाचा उत्तरार्ध म्हणजेच 'खरा प्रेमसंन्यास' नाटकावरून प्रस्तुत नाटकाच्या यशस्वितेचा अंदाज सहज बांधतां येण्यासारखा आहे· (लवकरच तयार होईल.)

सौख्यसदन—पूर्व पश्चिम टोकावरील सुखासनांच्या कल्पनांचे परिणाम दर्शविणारे सामाजिक गद्य पद्यात्मक नाटक. (तयार होत आहे)

नवा टीका ग्रंथ—मराठी साहित्यांतील एका 'सुप्रसिद्ध' म्हणविल्या जाणाऱ्या नाटककाराच्या सर्व नाटकांवर असाच सर्वांगीण

टीका–प्रबंध

तयार होत आहे

(पण नाटककार कोण ?)